

'Kulturlager' Theresienstadt?

Historischer Ort im Spannungsfeld von
geschichtlicher Realität und stilisierter Präsentation

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

dem Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
und Philosophie

der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Natascha Postlep

aus Marburg

2010

Vom Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
und Philosophie als Dissertation angenommen am

31. Mai 2006

Tag der Disputation / mündlichen Prüfung:

11. Februar 2011

Erstgutachter

Univ.-Prof. Dr. Karl Braun

Zweitgutachter

Univ.-Prof. Dr. Harm-Peer Zimmermann

Für alle, die an mich geglaubt haben

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbstständig sowie ohne unzulässige Hilfe Dritter und unter ausschließlicher Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel erstellt zu haben. Die wörtlich oder dem Sinne nach anderen Veröffentlichungen entnommenen Stellen habe ich kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht

Ich versichere an Eides statt, dass ich nach bestem Wissen die reine Wahrheit gesagt und nichts verschwiegen habe.

Vor Aufnahme der obigen Versicherung an Eides statt wurde ich über die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und die strafrechtlichen Folgen einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung belehrt.

Marburg, den 5.08.2011

Natascha Postlep

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis

Einführung.....	1
Gegenstandsabgrenzung.....	4
Methodik und Vorgehensweise.....	8
Forschungsüberblick und Stand der Publikation	10
Begriffsdefinitionen	18
I. Die Paradoxie der Theresienstädter Kultur	23
1. Theresienstadt als Schauplatz einer Täuschung	23
1.1 Erzwungene Illusion: <i>Das Täuschungstheater in Theresienstadt</i>	25
1.2 Verschiebepbahnhof und Ort des Leids: <i>Das wahre Theresienstadt</i>	35
2. Alltagskultur und 'Hochkultur' in Theresienstadt	38
2.1 Der tägliche Kampf um 'Normalität': <i>Alltagskultur in Theresienstadt</i>	39
2.2 'Lebensmittel' Kunst: <i>Die 'Hochkultur' als integrierter Teil des Lageralltags</i>	41
2.3 Offiziell/geheim – Künstler/Laien – tschechisch/deutsch – Produktion/Rezeption: <i>Charakterprofil eines Kulturphänomens</i>	43
2.4 Quantität, Qualität und Bandbreite: <i>Kunst in Theresienstadt versus Kunst in anderen Lagern</i>	47
2.5 Begleitmusik des Todes: <i>Erzwungene Kunst als separates Phänomen</i>	53
3. Die Theresienstädter 'Hochkultur' als Instrument nationalsozialistischer Täuschung.....	55
3.1 Vermeintlicher Beweis: <i>Ausgeprägtes Kulturleben = intakte Gesellschaft</i>	57
3.2 Phasen der Täuschung – Entwicklung des Kulturlebens: <i>Das Vorgehen der Machthaber im externen Kontext</i>	58
3.3 Hauptrolle im 'Theater' der Nationalsozialisten: <i>'Hochkultur' als Hauptgegenstand der Täuschung</i>	63
3.4 Die Getäuschten: <i>Die Meinung der Außenwelt in den Händen einer Kommission</i>	67

4. Die Theresienstädter 'Hochkultur' als Ausdruck von Widerstand.....	74
4.1 'Spiritual Resistance': <i>Holocaust-Kunst als geistiger Widerstand</i>	76
4.2 'Kultureller Trieb': <i>Kulturarbeit als Garant von Identität in Theresienstadt</i>	78
4.3 Geistige Sphäre und Lagerrealität: <i>Parallelwelt zur Wirklichkeit</i>	82
4.4 Problematisierung der kulturellen Aktivität: <i>Selbsttäuschung und Verdrängung</i>	83
4.5 'Darsteller' im 'Theater' der Nationalsozialisten: <i>Im Spannungsfeld 'Beteiligung – Widerstand'</i>	89
4.6 Die Maleraffäre: <i>Geheime Zeichnungen als Kernpunkte des geistigen Widerstandes</i>	93
4.7 Marksteine des Widerstandes: <i>Die Opern 'Der Kaiser von Atlantis' und 'Brundibár'</i>	94
4.8 Lesestoff für die Häftlinge: <i>Die Theresienstädter Bibliothek als geistiges Bollwerk</i>	100
4.9 'Tatsachenbericht' eines Mäzenen: <i>Philipp Manes – ambivalente Figur der Theresienstädter Kulturarbeit</i>	103
 II. 'Kulturlager' Theresienstadt? - Das Stilisierungsphänomen	107
1. Zur Darstellbarkeit Theresienstadts	108
1.1 Zur Darstellbarkeit des Holocaust: <i>Vom 'Ob?' zum 'Wie?'</i>	109
1.2 Teil des Holocaust und Einzelphänomen: <i>Theresienstadts Doppelcharakter</i>	112
1.3 Nur als Ort in der Zeit begreifbar: <i>Theresienstadt als 'Zeitschaft'</i>	114
1.4 Die 'Fragwürdigkeit des Gedächtnisses': <i>Der Erinnerungsprozess als 'Hindernisparcours'</i>	117
1.5 Die Vergangenheit als Text: <i>Historisierung durch die Folgegenerationen</i>	121
1.6 Außergewöhnliche Spannweite: <i>Kollektives Erinnern an Theresienstadt</i>	124
1.7 'Als-ob-Welt': <i>Zur eingeschränkten Darstellbarkeit eines einzigartigen Paradoxons</i>	125
 2. Theresienstadt im Spannungsfeld 'historische Realität – stilisiertes Geschichtsbild'.....	128
2.1 Ursachenfelder der Entwirklichung: <i>Historie und Rezeption</i>	128
2.2 Wissenschaftliche Rezeption: <i>Theresienstadt als Gegenstand der Forschung</i>	130
2.2.1 Einschnitt November '89: <i>Das Ende der tschechischen Stagnation</i>	131
2.2.2 Theresienstadt – Auschwitz: <i>Einschätzung einer Bedeutungsverteilung</i>	133
2.2.3 'Art of the Holocaust': <i>Lagerkunst als zunehmend untersuchter Forschungsgegenstand</i>	135
2.2.4 Die 'Hochkultur' innerhalb der Theresienstadt-Forschung: <i>Eine Bedeutungseinschätzung</i>	137
2.3 Erinnerungskulturelle Rezeption: <i>Theresienstadt als 'Marktangebot'</i>	139

2.3.1 Brundibár geht um die Welt: <i>Die internationale Umsetzung musikalischer Kompositionen aus Theresienstadt</i>	140
2.3.2 Erinnerung bis ins All: <i>Die Theresienstädter Zeichnungen in der gegenwärtigen Gedenkarbeit</i>	148
2.3.3 Ausdrucksmittel und Ordnungsprinzip im Chaos: <i>Die Theresienstädter Lyrik innerhalb der Erinnerungskultur</i>	154
2.3.4 Primäre Interpretationen: <i>Zeitzeugenberichte als 'Marktführer'</i>	162
2.3.5 Pädagogische Annäherung: <i>Die Vermittlung Theresienstadts an Kinder und Jugendliche</i>	164
2.3.6 Erweiterte Darstellungsmöglichkeiten: <i>Theresienstadt als Fiktion</i>	175
2.3.7 Eckpfeiler Propagandafilm und Kulturleben: <i>Dokumentarfilme zu Theresienstadt</i>	179
2.3.8 Theresienstadt im 'Web': <i>Das Internet als massenmediale Vermittlungsform</i>	190
2.3.9 Öffentliche Meinungsbildung: <i>Theresienstadt in der Presse</i>	195
2.3.10 Transnationales Medienereignis: <i>Familie Weiss und die Maleraffäre</i>	205
2.3.11 Lokalisierte Erinnerung: <i>Gedenkstätte, Museumsarbeit und Ausstellungswesen</i>	208
2.4 Schwerpunkt Kulturleben = irrealer Gewichtung	218
2.4.1 'Kulturlager' ad absurdum: <i>Der Tod als hinter allem stehende Übermacht</i>	218
2.4.2 Kunst als geistige Nahrung: <i>Der physische Hunger bleibt</i>	222
2.4.3 'Libera me': <i>Zur Bewertung von künstlerischem Freiraum in Unfreiheit</i>	228
2.4.4 Theresienstadt ohne 'Hochkultur': <i>Merkmal einer neutralen Gewichtung</i>	233
3. Die Wirkung des Stilisierungsfaktors 'Kunst'.....	236
3.1.Fülle an Erhaltenem: <i>Kunst als quantitativ präsentestes Zeugnis</i>	237
3.2 Potenzial der Anschaulichkeit: <i>Kunst als präsentabelstes Dokument</i>	240
3.3 Affektive Annäherung: <i>Kunst als emotionaler und moralischer Faktor</i>	244
3.4 Interessenmagneten: <i>Künstler als besondere Persönlichkeiten</i>	245
3.5 Die Suche nach Menschlichem im Grauen: <i>Aktivierung des 'Positiven' im Unfassbaren</i>	249
3.6 Im Reich verboten – in Theresienstadt erlaubt: <i>Paradoxe Kunstbereiche</i>	252
3.7 Kunstästhetische Betrachtung: <i>Professionelle Kunst als Teil des klassischen Repertoires?</i>	255
3.8 Künstlerisches Zentrum: <i>Anormale Künstlerkolonie in Theresienstadt?</i>	259
3.9 'Writing history from art alone': <i>Vermeintlicher Schluss von Kunst auf Geschichte</i>	262
4. 'Hochkultur' als Angelpunkt: Weitere Stilisierungsfaktoren	266
4.1 Böhmisches Kleinstadt: <i>Das Erscheinungsbild Theresienstadts</i>	266
4.2 Vom 'Vorzimmer' in die 'Hölle': <i>Theresienstadt versus Auschwitz</i>	272
4.3 Körperliches Freizeitvergnügen: <i>Einflussfaktor 'Sport'</i>	275

4.4 Vermeintliche jüdische Mustersiedlung: <i>Die Leistung der jüdischen 'Selbstverwaltung'</i>	278
4.5 Separierte Welt: <i>Das Leben der Kinder in Theresienstadt</i>	281
4.6 Ausnahmeerscheinung Prominenz: <i>Attribut einer normalen Gesellschaft</i>	285
4.7 Mythos Theresienstadt: <i>Legendenbildung innerhalb der Historienkonstruktion</i>	289
4.8 Frühe Thematisierung des Kulturlebens: <i>H. G. Adlers Historiografie Theresienstadts</i>	292
4.9 Fehlende Unmittelbarkeit des Massenmordes: <i>Todesursachen in Theresienstadt</i>	294
 5. Beurteilung des Stilisierungsphänomens	297
5.1 Theresienstadt als 'Kulturlager'? – Thematisierungen des Phänomens	297
5.1.1 Wahrnehmung eines verfälschten Bildes: <i>Forschungsstandpunkte</i>	298
5.1.2 'Ghetto' oder 'KZ'?.: <i>Definitionsprobleme</i>	303
5.1.3 Thematisierung der Lebensbedingungen in Theresienstadt: <i>Explizite Äußerungen über erträglichere Verhältnisse</i>	316
5.1.4 Zeitzeugen melden sich zu Wort: <i>Äußerungen zu einem stilisierten Theresienstadt-Bild</i>	321
5.2 Das stilisierte Bild: <i>Oxymoron 'Kultur-Lager'</i>	323
5.3 Ungewollter Effekt: <i>Die Unvorsätzlichkeit der Stilisierung</i>	325
5.4 Distanzierte Reflexion der Problematik: <i>Vergleichbare Momente und aktuelle Bezüge</i>	326
 III. Resümee und Ausblick	336
 IV. Literaturverzeichnis.....	i
Internetquellen.....	xxi
Filmografie.....	xxix
Anhang.....	xxxix

Abbildungsverzeichnis

- 1: Otto Ungars Zeichnung 'The 'Café'', undatiert (Quelle: Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 78, Abb. 84).
- 2: Fritz Taussigs (Bedřich Fritta) Zeichnung 'The Shops in Theresienstadt', undatiert (Quelle: Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 83, Abb. 94).
- 3: Fritz Taussigs (Bedřich Fritta) Zeichnung 'Film and Reality', undatiert (Quelle: Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 84, Abb. 96).
- 4: Nr. 'Postkutschenzeit' aus dem Kabarett Westerbork (Quelle: Mulder/Prinsen: *Lachen im Dunkeln*, S. 75).
- 5: Hauptstraße des Lagers Westerbork (Quelle: Mulder/Prinsen: *Lachen im Dunkeln*, S. 62, Abb. 8).
- 6: Prangerzug im KZ Mauthausen (Quelle: Gerndt/Haibl: *Der Bilderalltag*, S. 254, Abb. 3).
- 7: Standfoto aus dem Film 'Mein Führer' von Dani Levy (Quelle: <http://www.altstadtkinos.de/html/filme/Meinfuehrer.html>).
- 8: Leo Haas' Zeichnung 'Zeichenstube in Theresienstadt' (Quelle: Costanza: *Bilder der Apokalypse*, S. 59).
- 9: Vortragsankündigung von 1942 (Quelle: Makarova/Makarov/Kuperman *University over the abyss*, S. 7).
- 10: Brundibár-Aufführung in Theresienstadt, 2003 (Quelle: <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/kinderoper-brundibar-wurde-60-jahre-nach-ihrer-premiere-wieder-in-theresienstadt-aufgefuehrt>).
- 11: Gedenktafel der 'Terezín Chamber Music Foundation' in der Gedenkstätte Theresienstadt (Quelle: Private Fotografie, Forschungsreise Terezín 08).
- 12: Petr Ginz' Zeichnung 'Mondlandschaft', 1942 (Quelle: Ginz: *Prager Tagebuch 1941-1942*, S.11).
- 13: Zeichnungen mit Motiven aus dem Kulturleben Theresienstadts (Quelle: <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>).
- 14: Helga Weissová Zeichnung 'Brot auf einem Leichenwagen', 1942 (Quelle: Weissová: *Zeichne, was du siehst*, Abbildung 14).

- **15:** Frittas Zeichnung 'Makeshift Barracks (An Evening in the Barracks)', Terezín, 1942-44 (Quelle: www.jewishmuseum.cz).
- **16:** Gerty Spies' Gedicht 'Des Unschuldigen Schuld', Theresienstadt – ohne genaue Datierung (Quelle: Spies: *Drei Jahre Theresienstadt*, S. 9).
- **17:** Titelseite Vedom (Nummer 44-45, Oktober 1943): Zeichnung eines unbekannten Künstlers (Quelle: Křižková/Kotouč/Ornest: *We are children just the same*, S. 194).
- **18:** Seite aus dem Bilderbuch 'Brundibár' (Quelle: Kushner/Sendak: *Brundibar*).
- **19:** Webseite www.brundibar.de (Quelle: Screenshot, Mai 08).
- **20:** Webseite <http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/wlaschek/> (Quelle: Screenshot, Mai 08).
- **21:** Videoclip 'Jewish football match in Theresienstadt' (Quelle: Screenshot YouTube, Mai 08, Video wurde inzwischen zurückgezogen).
- **22:** Artikel 'Tony Kushner und Maurice Sendak adapt 'Brundibar', a czech children's opera' (Quelle: Screenshot *New York Times Online*, März 08).
- **23:** Straße in Terezín/Gedenkstätte Theresienstadt (Quelle: private Fotografie, Forschungsreise Terezín 08).
- **24:** Saal des sogenannten Dachbodentheaters in der Gedenkstätte Theresienstadt (Quelle: Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*, S. 10).
- **25:** Wand mit Theresienstädter Kinderzeichnungen im zweiten Stock der Dauerausstellung im U.S. Holocaust Memorial Museum (Quelle: <http://www.ushmm.org>).
- **26:** Gerty Spies' Gedicht 'Essen holen', Theresienstadt – ohne genaue Datierung (Quelle: Spies: *Drei Jahre Theresienstadt*, S. 60).
- **27:** Jiří Schuberts Zeichnung 'Suche nach Speiseresten', 1943 – teilweise auch unter anderem Titel veröffentlicht (Quelle: Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 18).

- **28:** Fritz Taussigs (Bedřich Fritta) Zeichnung 'The Infirmary in the Cinema', undatiert (Quelle: Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 85).
- **29:** Auszug aus dem Tagesprogramm der 'Freizeitgestaltung' vom 8. August 1944 (Quelle: Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 358).
- **30:** Ilse Weber gewidmete Seite im Ausstellungskatalog der Dauerausstellung in der ehemaligen Magdeburger Kaserne (Quelle: Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*, S. 213).
- **31:** Charlotta Buresová: 'Ankommender Transport', 1943 (Quelle: Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*, S. 127).
- **32:** Detailausschnitt aus Buresovás Zeichnung (Quelle: eigene Anfertigung).
- **33:** Plakat 'Morgan-Revue' aus der Herrmann-Sammlung (Quelle: Wlaschek: *Kunst und Kultur in Theresienstadt*, S. 64).
- **34:** Plakat 'Emil und die Detektive' aus der Herrmann-Sammlung (Quelle: Wlaschek: *Kunst und Kultur in Theresienstadt*, S. 56).
- **35:** Plakat 'Die Fledermaus' aus der Herrmann-Sammlung (Quelle: Wlaschek: *Kunst und Kultur in Theresienstadt*, S. 22).
- **36:** Plakat 'Entartete Musik' (Quelle: <http://www.cinemusic.de/rezension.htm?rid=5010>, Mai 08).
- **37:** Standfoto aus dem im Lager gedrehten Propagandafilm: Die Ghetto-Swingers in Theresienstadt, 1944 (Quelle: Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 277).
- **38:** Buchcover (Dormitzer: *Theresienstädter Bilder*).
- **39:** Silhouette der böhmischen Berge von der Südstraße in Terezín aus (Quelle: private Fotografie, Forschungsreise Terezín 08).
- **40:** Kurt Aussenbergs Zeichnung 'Impression Terezin', undatiert (Quelle: Käthe Starke: 1. Umschlagseite).
- **41:** Otto Ungars Zeichnung 'Platz von Theresienstadt', undatiert (Quelle: Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*, S. 80).

- **42:** Leo Haas' Zeichnung 'Zählung der Gefangenen im Talkessel von Bohušovice', 1943 (Quelle: Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 46).
- **43:** Allegorie des Fußballklubs 'Sparta' in der Theresienstädter Liga (Quelle: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2004*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Michael Wögerbauer, Prag 2004, S. 86).
- **44:** Fritz Taussigs (Bedřich Fritta) Zeichnung 'Life of a Ghetto Prominent', undatiert (Quelle: Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 85).
- **45:** Plakat 'Deutschland, das Land der Musik' (Quelle: <http://blogs.taz.de/hitlerblog/2006/06/23/die-instrumentalisierung-der-instrumentierung/>).
- **46:** Standbild aus der Theresienstadt-Sequenz der Animation 'Silence' (Quelle: Screenshot YouTube, Mai 08, Video wurde inzwischen zurückgezogen).

Abkürzungsverzeichnis

- **TSD** = Theresienstädter Studien und Dokumente
- **FZG** = Freizeitgestaltung
- **IRK** = Internationales Rotes Kreuz
- **IKRK** = Internationales Komitee des Roten Kreuzes
- **GFH** = Ghetto Fighters' House
- **NYT** = New York Times

*„Soll ich Ihnen die Stadt zeigen?' O – nur das nicht.
Ich suche das Gestern, wer will es mir zeigen.“¹*

Einführung

Die Vergangenheit erneut erfahrbar zu machen, ist uns heute nicht möglich. Kein Zeitzeuge, kein Forscher, kein Wissenschaftler, kein Literat, kein Filmemacher und kein Ausstellungskurator ist in der Lage, das Gestern zurückzubringen. Dennoch sind vor allem solche Menschen bemüht, Geschichtsbilder zu erzeugen, um vergangene Orte, Personen oder Ereignisse (weiter-)zu vermitteln. Zur (Re-)Konstruktion von Geschichte steht ihnen ein Repertoire aus schriftlichen und mündlichen Zeitzeugenberichten, Relikten, Kunstwerken, Fotografien, filmischen Produktionen, evidenten Fakten, Aufzeichnungen, Rekonstruktionen, Fiktionen, Orten etc. zur Verfügung. Daraus resultieren wiederum Zeitzeugenberichte, wissenschaftliche Publikationen, Expositionen, Aufführungen, Filme, Projekte, Romane, Lehrbücher, Bildbände und historische Gedenk- und Informationsstätten.

Im Fall eines Vergangenheitsauszugs wie des Holocaust kommt zur Konstruktion des Geschichtsbildes eine weitere Komponente hinzu: das Erinnern. Positiv oder negativ herausragende historische Momente und Persönlichkeiten sollen den Menschen im Gedächtnis bleiben: entweder zur Bewunderung und Bewahrung oder im umgekehrten Fall zur Abschreckung und Warnung. Der Holocaust wird seit über 60 Jahren im Sinne der Verhinderung einer Wiederholung beständig thematisiert. Historie lässt sich jedoch auch auf Subebenen betrachten. Die Shoah umfasst unzählige Einzelaspekte. Ein in seiner Grausamkeit so bedeutendes Kapitel der Geschichte beinhaltet neben den abschreckenden Momenten auch Facetten, die eine erinnernde Bewahrung fordern – das Erinnern wird dann zum Gedenken. Ein Perspektivwechsel macht den Holocaust zu einer Gedenkverantwortung der Nachwelt für die Opfer. Innerhalb dieses tragischen Kollektivs und sogar unter den Tätern stechen wiederum einzelne Persönlichkeiten und Ereignisse positiv hervor: Widerstandskämpfer, Helfer, Aufstände, Verweigerungen oder kulturelle Leistungen. Diese Momente finden in einer Kultur des Erinnerns besondere und gesonderte Erwähnung – ebenso wie die grausamsten Mörder aus umgekehrtem Impetus.

Im Fall lokalisierter Stätten des Holocaust werden konstruierte Geschichtsbilder zu

¹ Starke, Käthe: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt. Bilder-Impressionen-Reportagen-Dokumente*, Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1975, S. 177.

konstruierten Geschichtsorten beziehungsweise Erinnerungsorten. Der vor allem aus Erinnerungskultur und Forschung erzeugte Geschichtsort Theresienstadt ist bis dato auf verschiedenste Art und Weise entworfen und vermittelt worden und wird es auch künftig. Das ehemalige nationalsozialistische Lager Theresienstadt war ein auffallend ungewöhnlicher Ort. Es besteht kein Zweifel an seiner historischen Existenz und doch ist er in seinem paradoxen Charakter kaum vorstellbar. Rückwirkend erweist sich eine Rekonstruktion der historischen Realität als problematische Aufgabe. Für Unbeteiligte bedeutet die Erzeugung eines Geschichtsbilds dabei ein noch schwierigeres Unterfangen als für Zeitzeugen. Theresienstadt war ein Unikat, direkte Vergleiche mit anderen Lagern oder historischen Orten fallen demnach für die Rekonstruktion historischer Wirklichkeit weitestgehend weg. Das resultiert in erster Linie aus seiner Funktionalisierung als 'Schaufenster' der Machthaber. Diese wollten Theresienstadt nicht nur als jüdisches Siedlungsgebiet, sondern auch als ein 'Kulturlager' präsentieren. Die Aufgabe injizierte dem Ort einen konträren Doppelcharakter aus Schein und Sein, innerhalb dessen sich eine einzigartige Kulturform entwickelte. Im Spannungsfeld von Illusion und Realität ereignete sich eine der größten Lügen aller Zeiten und es zeigten sich widersprüchlichste Erscheinungen.

In seinem urbanen Environment entwickelte Theresienstadt eine Art bewachtes Eigenleben mit einer ausgeprägten künstlerischen und intellektuellen Aktivität. Hinter allem stand letztlich der Tod, die meisten Opfer endeten in den Gaskammern von Auschwitz. Dieses sind die zwei scheinbar nicht zu vereinenden Gesichter Theresienstadts. Faszinierend bleibt zweifelsfrei, was zahlreiche Inhaftierte dort trotz elender Lebensbedingungen leisteten. Darunter sticht die heute fast unbegreifliche Kulturarbeit im Spannungsfeld zwischen Hoffnung und Täuschung hervor. Sie erklärt sich unter anderem aus der Zusammensetzung der Häftlingsgemeinschaft, unter der sich eine besonders hohe Anzahl an Künstlern befand – und bleibt dennoch eine Anomalie. Es besteht kein Zweifel am ambivalenten und letztlich trügerischen Charakter des kulturellen Ausnahmephänomens, dennoch prägt es häufig den Blick bei der Konstruktion des individuellen Erinnerungsorts aus den Angeboten an Darstellungen.

Theresienstadt scheint also als historischer Ort der Gefahr einer Stilisierung² ausgesetzt. Schnell konstruiert der Mensch in vereinfachten Formen und lässt sich

2 Vgl. Begriffsdefinitionen.

dabei unweigerlich von Faszination leiten. Als Gedenkort bleibt Theresienstadt zweifelsfrei Stätte des Holocaustschreckens, als Geschichtsort beziehungsweise Erinnerungsort hingegen – ohne den expliziten Gedenkimpetus – droht es, verzerrt zu werden. Der Prozess der Erinnerung hat in Bezug auf Theresienstadt eine Art Eigendynamik entwickelt, die Stilisierungen in Form einer Betonung des Kulturlebens zu bedingen scheint. Es besteht so die Gefahr, dass das Trugbild des 'Kulturlagers' Teil der Realhistorie wird. Ungewollte Effekte führen zu einer Derealisation des historischen Orts. Diese wird vielfach als Verharmlosung wahrgenommen – jedoch ohne dass jemand dafür verantwortlich zu machen wäre.

Das Geschichtsbild von Theresienstadt ist also in doppelter Hinsicht problematisch: zum einen dahingehend, dass Vergangenheit ohnehin nicht wieder erfahrbar ist, und zum anderen dahingehend, dass Theresienstadt einer Vielzahl ungewollt beeinflussender Faktoren unterliegt. Die Gefahr eines stilisierten Geschichtsbilds ist in diesem Fall in besonderer Weise gegeben. Es ist daher von herausragender Bedeutung, die Voraussetzungen umfassend zu skizzieren, die Ursachenfelder und Stilisierungsfaktoren herauszuarbeiten und eine analytische Einschätzung der Tragweite des Phänomens vorzunehmen. Es ist zu beobachten, dass der Stilisierungsgefahr implizit oder in einzelnen Aussagen Beachtung geschenkt wird, eine konsequente Analyse des Problems allerdings nicht vorliegt. Diese Lücke soll mit vorliegender Arbeit geschlossen werden. Eine Sensibilisierung für solche und ähnliche Vorgänge und Entwicklungen im Rahmen von Geschichtsbildung muss dabei oberste Priorität haben. Zudem wird zu zeigen sein, inwiefern besonders 'Hochkultur'³ in einer solchen Form und als Teil eines solchen Phänomens Auswirkungen erhalten kann, die ihr gemeinhin nicht zugeschrieben werden. Künstlerische und intellektuelle Aktivität als Hauptfaktor in der Stilisierung des historischen Orts Theresienstadt – dieser Aspekt soll folglich den Schwerpunkt der sich anschließenden Analyse bilden.

3 Zur Berücksichtigung des Entstehungsortes wird der Begriff 'Hochkultur' während der gesamten Analyse in Anführungszeichen gesetzt, um die Assoziation mit einer normalen Stadt einzuschränken.

Gegenstandsabgrenzung

Theresienstadt – Vorzeigelager der Nationalsozialisten, Vorzimmer der Hölle Auschwitz und Ort einzigartig ausgeprägten künstlerischen und intellektuellen Schaffens: drei Charakteristika eines Paradoxons der deutschen Geschichte, drei Merkmale eines einzigartigen kulturellen Phänomens, drei Besonderheiten eines außergewöhnlichen Teils des nationalsozialistischen Lagersystems. Gegenstand der vorliegenden Analyse ist das ehemalige tschechische Lager Theresienstadt und seine besondere Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart. Im Verlauf der Untersuchung wird sich insbesondere das Kulturleben Theresienstadts als Forschungsgegenstand herauskristallisieren und hier vor allem die künstlerische und die intellektuelle Produktion, die häufig synonym für das Kulturleben steht. Eine Gegenstandsabgrenzung muss demnach in erster Linie das Verhältnis zwischen Theresienstadt und seiner ungewöhnlichen Kulturarbeit erläutern sowie die Folgen, die sich aus dieser einzigartigen Beziehung ergeben. In diesem Zusammenhang wird die ungewollte Derealisation im Geschichtsbild zu rekonstruieren, zu erklären und zu präzisieren sein. Dafür ist vor allem die Beantwortung folgender Fragestellungen von Bedeutung: Welche grundlegenden Probleme ergeben sich für eine Darstellung des historischen Orts Theresienstadt? Inwiefern kann Kulturleben im Spannungsfeld von Instrumentalisierung zu Täuschungszwecken, Überlebenshilfe und geistigem Widerstand beurteilt werden? Inwiefern erweist sich die Theresienstädter Kulturarbeit als eines der wesentlichsten Vermittlungsgegenstände in allen Bereichen von Erinnerungskultur und Forschung, und welche Auswirkungen hat diese Betonung vor allem des intellektuellen und künstlerischen Schaffens innerhalb der Rezeption? In der vorliegenden Dissertation geht es darum, diese für die geschichtliche wie für die kulturwissenschaftliche Diskussion bedeutenden Fragestellungen anhand repräsentativer Fallbeispiele zu untersuchen, um zu einer Erklärung sowie zu einer Einschätzung des Stilisierungsphänomens und seiner Ausmaße zu gelangen. Bei der Analyse werden neben der Forschung vor allem die entscheidenden Teilbereiche der Theresienstädter Erinnerungskultur fokussiert, die Quellen dabei als Ergebnisse des historischen Phänomens Theresienstadt und seiner Verarbeitung in Forschung, Gedenken und vor allem innerhalb der Medienwelt betrachtet und unter dieser Voraussetzung zu einem Gesamtbild verwoben, das Auskunft über mögliche verfälschende Stilisierungstendenzen gibt.

Grundlagen:

Um eine adäquate Einordnung des vorliegenden Forschungsprojekts gewährleisten zu können, müssen folgende Sachverhalte während der gesamten Untersuchung als maßgebliche Basis der Überlegungen berücksichtigt werden:

- 1) Als bekannt vorausgesetzt wird die Tatsache, dass ein großer Teil der Theresienstädter Inhaftierten nicht oder nur in Ansätzen mit dem Kulturleben in Berührung kam. Es gibt eine nicht zu vernachlässigende Anzahl an Zeitzeugen, die diesen Aspekt des Lagers entweder völlig außen vor lassen oder kritisch beleuchten. Aufgrund des Analysegegenstands spielt die Theresienstädter 'Hochkultur' im Folgenden die tragende Rolle. Es geht demnach primär um die Häftlinge, die sich aktiv oder passiv an der Kulturarbeit beteiligten, und um die zahlreichen dort geschaffenen und inszenierten Produktionen, die zweifelsfrei ein ungewöhnlich ausgeprägtes kulturelles Leben bezeugen. Das darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass vor allem die älteren Häftlinge meist elend starben, ohne auch nur von der Existenz kultureller Veranstaltungen gewusst zu haben, oder dass beispielsweise die vielen bekannten Produktionen in tschechischer Sprache nur für tschechische Häftlinge verständlich waren: ein Forschungsgebiet, welches hier nur durch die vermerkte Maßgabe Berücksichtigung finden kann.
- 2) Ebenso bestehen keine Zweifel an den unmenschlichen Lebensbedingungen im Lager, die als Environment der Kulturarbeit durchweg präsent bleiben müssen – auch wenn sie nicht an jeder gegebenen Stelle explizit Erwähnung finden. Die katastrophalen Zustände in Theresienstadt werden im historischen Teil der Arbeit thematisiert (I 1.2). Vor allem die ständige Transportangst und der chronische Hunger der Häftlinge müssen im Verlauf der gesamten Untersuchung als grundlegende Empfindungen der Theresienstädter Lagerrealität präsent bleiben. Es gibt eine Fülle an Material und zahlreiche Arbeiten, die die problematischen Lagerverhältnisse detailliert behandeln. Die Kenntnis darüber wird folglich als evident vorausgesetzt. Eine weiterführende Thematisierung würde zu weit von dem abgesteckten Forschungsfeld abweichen.

- 3) Wesentlich für alle analysierten Bereiche ist die als erwiesen anzusehende Annahme der Unfreiwilligkeit beziehungsweise Ungewolltheit der Derealisierungsansätze. In der Gesamtauseinandersetzung mit Theresienstadt gibt es keinen Hinweis auf eine bewusst stilistisch verfälschende Produktion. Die Beobachtung gilt historisch, psychisch, kulturell und medial bedingten Effekten im Umgang mit Theresienstadt, nicht bewussten Darstellungsabsichten. Dennoch ist gerade die Gefahr von bewussten Verzerrungen – beispielsweise durch Holocaust-Leugner – ein wesentlicher Impetus zu vorliegendem Projekt. In Kapitel II 5.3 wird auf diesen Aspekt näher eingegangen.

Hypothesen:

Theresienstadt in der Öffentlichkeit zu präsentieren, scheint bereits aufgrund seiner Darstellungsmodalitäten problematisch zu sein; die Produktionen sind häufig komplex und vielschichtig. Die Vermutung liegt nahe, dass sich das ehemalige Lager als Paradoxon in seiner Darstellbarkeit als eingeschränkt erweist, was den Umgang zu einer Herausforderung macht. Eine Theresienstadt-Rekonstruktion muss das Gesamtphänomen fassen, also sowohl den Merkmalen des Konzentrationslager-Charakters als auch der ausgeprägten künstlerischen Produktion und dem künstlerischen Freiraum innerhalb des Lagers gerecht werden und zugleich die Täuschungsabsicht hinter allem präsent bleiben lassen. Das führt zu der ersten Hypothese:

- 1) Die historische Darstellbarkeit des ehemaligen Vorzeiglagers Theresienstadt ist – vor allem aufgrund seiner Paradoxie – nur eingeschränkt möglich. Diese Tatsache nimmt Einfluss auf das Stilisierungsphänomen.***

Der Aspekt 'Hochkultur' scheint sich in diesem Rahmen als ein geeignetes Vermittlungsmedium etabliert zu haben. Zahlreiche Autoren, Regisseure, Wissenschaftler etc. wählen einen symbolisch zu verwertenden Teilaspekt von Theresienstadt, der in vielen Fällen der reichen Kunstarbeit des Lagers entstammt. Vor allem das künstlerische und intellektuelle Schaffen scheint in Forschung wie in allen Bereichen der Erinnerungskultur signifikant adaptiert zu werden. Daraus folgt die zweite zu überprüfende Hypothese:

2) *Das Kulturleben Theresienstadts – insbesondere der künstlerische Bereich – erweist sich als ein essenzieller Bestandteil der Präsentation des ehemaligen Lagers innerhalb der Forschung wie in allen Bereichen des erinnerungskulturellen Markts. Kaum eine Bearbeitung Theresienstadts thematisiert diesen Aspekt nicht.*

Der historische Ort Theresienstadt ist daher ständig bedroht, fälschlicherweise als ein kulturell bestimmter Ort dargestellt zu werden. In den letzten Jahrzehnten hat sich das Theresienstadt-Bild nachweislich in diese Richtung verschoben. Vor allem innerhalb der Forschung gibt es Stimmen, die die Gefahr betonen, Theresienstadt könne fälschlicherweise als das nationalsozialistische Trugbild eines 'Kulturlagers' präsentiert werden. Die vorliegende Analyse rekonstruiert und bezeugt nicht nur das Stilisierungsphänomen, sondern geht auch dem stilisierten Bild genauer nach. Eine weitere Hypothese lautet daher:

3) *Die Stilisierung des Theresienstadt-Bilds besteht in einer irrationalen Schwerpunktsetzung; das nationalsozialistische Trugbild des 'Kulturlagers' wird nicht bestätigt.*

Die 'Hochkultur' Theresienstadts scheint der Hauptstilisierungsfaktor des heutigen Theresienstadt-Bilds zu sein. Das wäre in gewisser Weise folgerichtig, denn das Kulturleben spielte seinerzeit die 'Hauptrolle' im Täuschungstheater der Nationalsozialisten. Daneben kristallisieren sich Faktoren heraus, die bis heute eine Stilisierung Theresienstadts weiterführend begünstigen. Es dürfte sich zeigen, dass auch bei diesen Faktoren die Kulturarbeit eine Rolle spielt. Das führt zu der letzten Hypothese:

4) *Die Theresienstädter 'Hochkultur' erweist sich als der Hauptfaktor innerhalb der Entwirklichung des historischen Orts. Alle anderen Faktoren lassen sich auf diesen Aspekt beziehen.*

Theresienstadt erweist sich also als problematischer Gegenstand. In Forschung und Erinnerungskultur sind Bemühungen erkennbar, der Kulturarbeit aufgrund ihrer positiven Wirkung auf die Häftlinge einen adäquaten Raum einzuräumen und sie als großartige Leistung der Opfer darzustellen. Auf der anderen Seite soll Theresienstadt als Stätte des Holocaust mit inhumanen Lebensbedingungen präsent bleiben. Dieses Dilemma ist der Ausgangspunkt der Derealisierung Theresienstadts.

Methodik und Vorgehensweise

Ziel der vorliegenden Analyse ist, ein Gesamtphänomen zu erfassen und zu beurteilen. Grundlegender Baustein ist daher das Unikat Theresienstadt als historisches 'Feld'⁴. Aus ihm leiten sich alle weiteren Entwicklungen ab. Der Gegenstand Theresienstadt wird dabei auf mehreren Ebenen verhandelt: Im Hinblick auf seine Historie, seine Darstellbarkeit als Geschichtsort und seine Präsentation innerhalb der Rezeption, das heißt in Forschung sowie in den einzelnen Bereichen der Erinnerungskultur. Die crossmediale Vermittlung steht dabei im besonderen Fokus der Betrachtung. Untersucht werden in erster Linie die Auswirkung der Darstellungen auf die Alltagswelt der Rezipienten und die Beeinflussung der individuellen Konstruktion von Geschichtsbildern. Die Methodik ist in erster Linie quellenanalytisch beziehungsweise quellenkritisch. Textinterpretationen werden ebenso eine Rolle spielen wie Bildbetrachtungen, Gedichtanalysen und die Auswertung filmischer Produktionen. Dabei erweist es sich als grundlegend, das gesichtete Material zu hinterfragen. Der Volkskundler Walter Hartinger prägte anhand von Gemälden die Wendung des 'produktiven Grundmisstrauens'⁵, welches aufgrund des Analysegegenstands hier in besonderer Weise zur Anwendung kommt. Aufgrund der Quellenorientiertheit der Methodik ist die Adaption und Auswertung von Zitaten grundlegende Analysemethode. Sowohl Primär- als auch Sekundärliteratur, Dokumentarfilme usw. werden auf die Darstellung Theresienstadts, insbesondere seines Kulturlebens hin, untersucht.

Das Forschungsfeld Theresienstadt wird in erster Linie über ein kulturelles Phänomen verhandelt: die anormale Kultur einer Zwangsgemeinschaft in einer einzigartigen Extremsituation. Neben der Theresienstädter Kultur wird als weitere Kulturform die Erinnerungskultur verhandelt. Folglich kommen vielfältige kulturwissenschaftliche Ansätze zum Tragen. Das Theresienstädter Kulturleben ist allerdings nicht nur ein kulturelles, sondern auch ein historisches und ein künstlerisches Phänomen. Die Interdisziplinarität des Fachs Kulturwissenschaft macht sich daher in besonderer Weise bemerkbar. Es finden sich kulturelle Aspekte unter anderem aus Geschichtswissenschaft, Pädagogik, Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft und Medienwissenschaft.

4 Vgl. Kaschuba, Wolfgang: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, 2. aktualisierte Ausgabe, Verlag C. H. Beck, München 2003, S. 213.

5 Vgl. Hartinger, Walter: *Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen*, in: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie* (Reihe *Ethnologische Paperbacks*), Reimer, Berlin 2001, S. 87.

Das untersuchte Stilisierungsphänomen erstreckt sich durch die Ursachenfelder Historie und Rezeption sowohl über die gegenwärtige als auch über die geschichtliche Dimension der Kultur:

„Denn Gegenwart wird nur verständlich in ihrer geschichtlichen Entwicklung, und Geschichte wird uns in Bildern und Begriffen verfügbar nur durch Fragestellungen aus der Gegenwart – so sehr manche Historiker eine unabhängige 'Wirklichkeit' der Vergangenheit beschwören mögen.“⁶

Basis der vorliegenden Arbeit ist eine Zeitspanne von über 60 Jahren. Auf ihr siedeln sich alle Entwicklungen und Quellen an. Die Komplexität des Analysegegenstands, der große analysierte Zeitraum sowie die Vielfalt der untersuchten Gebiete erfordern die Berücksichtigung zahlreicher Methoden und eine adäquate Auswahl repräsentativer Fallbeispiele.

Aufbau

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich auf allgemeinsten Ebene in Geschichte und Gegenwart – in die Historie Theresienstadts und die gegenwärtige Rezeption des ehemaligen Lagers. Innerhalb des ersten Abschnitts (I.) werden das 'Vorzeigelager' selbst und im Anschluss das paradoxe Kulturleben eingeführt. Im zweiten Teil (II.) wird das Stilisierungsphänomen in allen Bereichen und mit allen Faktoren herausgestellt und im Anschluss bewertet.

In den Kapiteln I. 1 bis I. 4 soll Theresienstadt zunächst als Ort in der Geschichte präsentiert werden (I. 1) – vor allem in Hinblick auf seinen paradoxen Charakter im Spannungsfeld von Schein und Sein mit Schwerpunkt auf dem Kulturleben. In diesem Zusammenhang wird die Kulturarbeit sowohl näher präzisiert (I. 2) als auch in ihren beiden antagonistischen Funktionen als Täuschungswerkzeug (I. 3) und Widerstandsobjekt (I. 4.) skizziert.

Ab Kapitel II. 1 erfolgt der Übergang von der Zeitschaft⁷ Theresienstadt zum Gegenstand Theresienstadt – also der Übergang von einem historischen Ort zu einem konstruierten Ort. Zunächst gilt es, einige grundsätzliche Eigenschaften und Eigenheiten des Gegenstands in Bezug auf seine Darstellbarkeit und seine Bedeutung herauszustellen (II. 1). Im Anschluss soll der Gegenstand in seinen verschiedenen Erscheinungsformen näher präzisiert werden. Theresienstadt wird durch die Erinnerungskultur zum Gedenkort und durch die Forschung und die Zeitzeugen zum Geschichtsort beziehungsweise zum Erinnerungsort. Diese beiden

⁶ Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, S. 213.

⁷ Der Terminus stammt von der Literaturwissenschaftlerin und Zeitzeugin Ruth Klüger und wird in Kapitel II. 1.3 näher erläutert.

Imaginationsansätze konstruieren das heutige Theresienstadt-Bild. Hier bildet sich das Spannungsfeld zwischen historischer Realität und Stilisierung heraus. In diesem Rahmen zeigt sich das 'Dilemma' in Bezug auf die Präsentation Theresienstadts (II. 2). Als Felder der Entwirklichung erweisen sich dabei sowohl die Historie als auch die Rezeption (II. 2.1).

Nachdem im Vorfeld die Historie betrachtet wurde, geht es im Folgenden darum, ihre Einflüsse auf die Theresienstadt-Rezeption sichtbar zu machen. Im Bereich der gegenwärtigen Adaption wird – mit besonderem Augenmerk auf der künstlerischen und intellektuellen Aktivität – die Forschung beziehungsweise die wissenschaftliche Rezeption (II. 2.2) und vor allem die Erinnerungskultur (II. 2.3) betrachtet. Aus dieser Quellenerschließung und -beurteilung soll verifiziert werden, dass kaum eine Darstellung Theresienstadts ohne die Erwähnung des Kulturlebens oder einzelner Aspekte daraus existiert. Eine solche Schwerpunktsetzung auf die 'Hochkultur' wird dann in Kapitel II. 2.4 als irrealer Gewichtung herausgestellt. Auf dieser Vorarbeit lässt sich schließlich in Kapitel II. 3 die Wirkungsweise des Stilisierungsfaktors 'Hochkultur' am Beispiel der Kunst herausarbeiten. Die Stilisierungsfaktoren abseits der 'Hochkultur' werden in Kapitel II. 4 skizziert. Das Kulturleben erweist sich auch hier als jeweiliger Angelpunkt.

Im letzten Abschnitt der Arbeit (II. 5) wird schließlich das Gesamtphänomen der Stilisierung beurteilt und in seinen Konsequenzen bewertet. Öffentliche Thematisierungen der Derealisierung werden dabei ebenso Erwähnung finden (II. 5.1) wie die Beschaffenheit des stilisierten Bilds (II. 5.2) und die Tatsache der Ungewolltheit des Phänomens (II. 5.3). Schließlich sollen Ansätze einer übergreifenden Reflexion mit aktueller Bezugnahme die Analyse abrunden (II. 5.4).

Forschungsüberblick und Stand der Publikation

Das Theresienstädter Kulturleben und seine Einzelfacetten gehören mittlerweile zu den konstant erforschten und dokumentierten Aspekten Theresienstadts. Im Folgenden seien zum Lager als Ganzes daher nur die bedeutendsten Publikationen erwähnt, um im Anschluss direkt zum Sujet 'Kulturleben' übergehen zu können. Der Überblick umfasst sowohl ganze Bände als auch einzelne Aufsätze. Bei den Publikationen zum Lager wird unterschieden zwischen wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Vertretern der Holocaustliteratur. Innerhalb der Publikation

zum Kulturleben wiederum wird differenziert zwischen Veröffentlichungen, die sich speziell der Theresienstädter Tätigkeit widmen, und solchen, die sich übergreifend mit dem Aspekt der Lagerkunst befassen, Theresienstadt aber signifikant einbinden. Nahezu alle in diesem Kapitel angeführten Publikationen und Aufsätze finden sich im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit.

Publikationen zum Lager Theresienstadt:

Nach wie vor bildet das frühe Werk des Theresienstadt-Chronisten H. G.⁸ Adler (1910-1988) eine Grundlage zur Erforschung Theresienstadts. 2005 ist ein Reprint der zweiten Auflage (1960) seines Standardwerks *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* mit einem Nachwort seines Sohns Jeremy Adler erschienen. Forschung und Erinnerungskultur beziehen sich bis heute signifikant auf Äußerungen und Fakten aus Adlers umfassender und detailreicher Dokumentation.

Daneben bieten vor allem die seit 1994 erscheinenden Jahrbücher *Theresienstädter Studien und Dokumente* (TSD)⁹ des Instituts Theresienstädter Initiative eine konstante und vielseitige Quelle zur Erforschung des ehemaligen Vorzeigelagers. Der neueste Band ist 2008 erschienen. In den Publikationen dieser Reihe finden sich auch zahlreiche Aufsätze zu kulturellen und insbesondere künstlerischen Themen. So liegen unter anderem Untersuchungen zur deutschsprachigen Lyrik aus Theresienstadt, zu den Theresienstädter Kabaretts, zum Werk Peter Kiens, zum Theater in Theresienstadt, zum Tatsachenbericht des Kulturmäzenen Philipp Manes, zum geistigen Widerstand und zur Herrmann-Sammlung vor. Die 1992 erschienene Publikation *Theresienstadt in der 'Endlösung der Judenfrage'* stammt ebenfalls aus der Edition Theresienstädter Initiative und entstand auf der Grundlage einer 1991 in Theresienstadt abgehaltenen internationalen wissenschaftlichen Konferenz. In dem Band befinden sich zahlreiche Aufsätze bekannter Theresienstadt-Forscher zu einem breiten Themenspektrum. Die Bandbreite reicht von der Entwicklung der Theresienstädter Historiografie über Untersuchungen zu den einzelnen Judenältesten und die Präsentation von Zeitzeugenberichten sowie die Darstellung verschiedener Resistenztätigkeiten bis hin zur pädagogischen Arbeit in Theresienstadt und zu versteckten Symbolen in der Theresienstädter Musik. Auch die mittlerweile drei Bände des *Theresienstädter Gedenkbuchs* (1995/2000/2005) stammen vom Institut Theresienstädter Initiative. Ziel der Edition ist es, Namen und Schicksale aller

⁸ Seinen vollständigen Vornamen 'Hans Günter' hat H. G. Adler nach dem Krieg aufgrund der Namensidentität mit dem SS-Sturmabführer Hans Günther nicht wieder benutzt.

⁹ Im weiteren Verlauf der Analyse wird auch die Kurzform TSD verwendet.

Theresienstädter Häftlinge aufzuzeichnen, um so ihr Andenken zu erhalten.

Des Weiteren erweisen sich die Arbeiten des renommierten Holocaust-Forschers Wolfgang Benz, Leiter des Zentrums für Antisemitismusforschung der TU Berlin, für die vorliegende Analyse als relevant. Insbesondere in Aufsätzen und Nachworten hat er sich mit Theresienstadt auseinandergesetzt; seine Theorien gelten schwerpunktmäßig der Rezeption und Wahrnehmung des Lagers damals und heute. Benz' Aufsatz 'Erzwungene Illusion. Überlegungen zur Wahrnehmung und Rezeption des Ghettos Theresienstadt' (TSD, 2002) nimmt darin in Bezug auf die vorliegende Analyse einen besonderen Stellenwert ein. Daneben widmen sich einzelne Kapitel seiner Publikationen *Der Holocaust* (2005) und *Lexikon des Holocaust* (2002) dem ehemaligen Vorzeigelager.

Eine frühe Publikation, dem Prager Frühling geschuldet, ist *Theresienstadt*, herausgegeben vom Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren (1968). Der Band behandelt zahlreiche Aspekte des Lagers, darunter bereits zu diesem frühen Zeitpunkt ein Kapitel zum Kulturleben Theresienstadts mit dem Titel 'Kultur an der Schwelle des Todes'. Das Buch arbeitet großteilig mit Zeichnungen und Gedichten aus Theresienstadt. George E. Berkleys bislang nur in englischer Sprache erschienener Band *Hitler's gift. The story of Theresienstadt* (1993) stellt Theresienstadt ebenfalls umfassend dar, der Autor folgt allerdings einem chronologischen Aufbau.

Auch die Ausstellungskataloge der Gedenkstätte Theresienstadt bieten einen umfassenden Einblick in das ehemalige Lager. Vor allem der Begleitband zur Dauerausstellung in der ehemaligen Magdeburger Kaserne, *Kultur gegen den Tod* (2002), beschäftigt sich mit dem Aspekt des Kulturlebens. Hierin findet sich umfangreiches Material zu den Bereichen Musik, Bildende Kunst, Literatur und Theater.

Erwähnenswert ist zudem das auf einer Ausstellung basierende *Theresienstadt-Konvolut* (2002) von Axel Feuß, das in einzigartiger Weise Aufschluss über die Prominenten in Theresienstadt gibt und zahlreiche Zeichnungen der Theresienstädter Maler zur Illustration heranzieht. Das Material stammt aus dem Nachlass der Zeitzeugin Käthe Starke, die es kurz vor ihrer Heimkehr im Mai 1945 im Lager fand. Schließlich finden sich in nahezu allen Standardwerken zum Holocaust – insbesondere in solchen über das nationalsozialistische Lagersystem – Auszüge zu Theresienstadt. Verschiedene Lexika sowie das *Handbuch zur Geschichte der Juden*

thematisieren das ehemalige Lager. Auch Saul Friedländer erwähnt es mehrfach in seinem Standardwerk *Das Dritte Reich und die Juden* (Ausgabe von 2007).

Aufgrund ihrer wissenschaftlichen Bedeutung sei an dieser Stelle auch die Forschung des Historikers Karel Margry erwähnt, obwohl er sich nicht mit dem Lager insgesamt, sondern schwerpunktmäßig mit dem in Theresienstadt gedrehten Propagandafilm befasst. Insbesondere sein Aufsatz 'Das Konzentrationslager als Idylle: „Theresienstadt“ – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet' gibt Aufschluss über den einzigartigen Film und vermittelt bedeutende Erkenntnisse bezüglich des Titels und der Auftragskonstellation. Zudem beinhaltet er eine schriftliche Rekonstruktion des fertigen Films samt aller Sequenzen und Szenen.

Vertreter der Holocaust-Literatur:

Das Theresienstadt-Bild manifestiert sich wesentlich durch die zahlreichen Zeitzeugenberichte und Darstellungen des Lagers durch ehemalige Häftlinge (Letztere sind häufig durch Vor- und/oder Nachworte von Wissenschaftlern begleitet). Dabei ist zu differenzieren zwischen Berichten, die im Lager verfasst wurden, und rückblickend entstandenen Aufzeichnungen. Zitate aus beiden Publikationsarten besitzen grundsätzlich einen Anspruch an Authentizität, sind allerdings innerhalb der Analyse unterschiedlich zu gewichten. Zudem müssen die Veröffentlichungen stets innerhalb der Zeitspanne von über 60 Jahren zwischen dem Holocaustgeschehen und heute verortet werden. Aufschluss zur adäquaten Einordnung geben das Literaturverzeichnis oder die Inhalte der Fußnoten.

Zu den Vertretern der Holocaust-Literatur aus der Lagerzeit gehören unter anderem *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'* (Eva Mändl Roubíčková, 2007), *Als ob's ein Leben wär* (Philipp Manes, 2005), *Die Schleuse* (Alice Randt, 1997), *„Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk“* (Martha Glass, 1996) und *The Terezin Diary of Gonda Redlich* (Gonda Redlich, 1992). Zur Kategorie der nachträglich verfassten Berichte zählen zum Beispiel *„Ein Garten Eden inmitten der Hölle“* (Alice Herz-Sommer, 2006), *Weggerissen* (Gisela Spier-Cohen, 2006), *weiter leben* (Ruth Klüger, 13. Auflage 2005), *Das Leben als Drama* (Elsa Bernstein, 2. Auflage 2005), *Jüdische Tragödie – Letzter Akt* (Richard Feder, 2004)¹⁰, *The Art of Darkness* (Charlotte Opfermann, 2002), *Auf eigenen Spuren* (Peter Erben, 2001), *Der Ghetto-Swinger* (Coco Schumann, 1997), *Drei Jahre Theresienstadt* (Gerty Spies, 1984), *Ich*

¹⁰ Wobei dieser Bericht direkt 1945 kurz nach Richard Feders Befreiung verfasst wurde und damit eine Art Zwischenposition einnimmt.

bin ein Stern (Inge Auerbacher, 1997), *Die Hoffnung erhielt mich am Leben* (Ruth Elias, 1991), „*In der Ruhe liegt die Kraft*“, *sagte mein Vater* (Zdenka Fantlová, 1999), *Theresienstadt. Die Menschenfalle* (Mélanie Oppenheim, 1998), *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz* (Herausgeber: Wolfgang Benz, 1997) und *Theresienstadt. Hitler's gift to the jews* (Norbert Troller, 1991). Dokumentationen des Lagers durch ehemalige Häftlinge sind unter anderem *Theresienstadt – Ein Wegweiser* (Jehuda Huppert/Hana Drori, 1999), *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Käthe Starke, 1975) oder *Ghetto Theresienstadt* (Zdenek Lederer, 1953). Eine Mischung aus Darstellung und Zeitzeugenbericht ist die Publikation *Die Mädchen von Zimmer 28* (2004) von Hannelore Brenner-Wonschick. Das Buch erzählt von der Schicksalsgemeinschaft der Mädchen und stützt sich dabei überwiegend auf deren Tage- und Notizbücher sowie die Zeichnungen und Fotos der 15 Überlebenden.

Veröffentlichungen zum Theresienstädter Kulturleben:

Inzwischen existieren zahlreiche Publikationen, die sich ausschließlich dem Kulturleben Theresienstadts oder einzelnen Bereichen daraus widmen. Vor allem das Musikschaffen ist wiederholt Sujet solcher Veröffentlichungen: so zum Beispiel in Joža Karas *Music in Terezin 1941-1945* (1985) oder *Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien* von Lubomir Peduzzi (2005). Weiterhin gibt es Bände, die sich mit dem gesamten Theresienstädter Kulturleben befassen. Die Publikation *Art, music and education as strategies for survival. Theresienstadt 1941-45* (2001) von Anne D. Dutlinger setzt sich auf 197 Seiten großteils in Form von Aufsätzen mit zahlreichen Aspekten des Theresienstädter künstlerischen und intellektuellen Lebens auseinander. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht dabei vor allem der Überlebensgedanke. *University over the abyss* ist eine von Elena Makarova et al. herausgegebene Publikation aus dem Jahr 2000, die sich auf 472 Seiten vor allem dem Vortragswesen und den Vortragenden Theresienstadts widmet. Der Band *Kultur in Theresienstadt* (1998) beruht auf einem tschechisch-deutschen Seminar in Prag im Jahr 1997 und widmet sich den einzelnen Aspekten des Theresienstädter Kulturlebens. Als verschriftlichte Form einer Veranstaltung ist er allerdings nur über die Bibliothek der Marburger Universität zugänglich. Ähnlich verhält es sich mit der von Agnes Harder herausgegebenen Publikation *Theresienstadt. Marburger Wege nach Theresienstadt – Kultur in Theresienstadt* (1998). Sie beruht auf einem deutsch-

tschechischen Kolloquium von 1998. Wie der Titel bereits andeutet, befasst sich der zweite Teil des Buches ebenfalls anhand einzelner Bereiche und Persönlichkeiten mit dem Kulturleben Theresienstadts.

Daneben finden sich knapp kommentierte Gedichtbände oder Publikationen, in denen vor allem Zeichnungen aus Theresienstadt abgedruckt sind. Hierzu gehört zum Beispiel *Kunst und Kultur in Theresienstadt* (Rudolf Wlaschek, 2001). Der Band besteht zum Großteil aus Plakaten der Herrmann-Sammlung zu verschiedensten Aufführungen in Theresienstadt. Auch Ilse Webers Gedichtband *In deinen Mauern wohnt das Leid* (1991) lässt sich hier einordnen.

Das Kulturleben Theresienstadts wird außerdem in zahlreichen Aufsätzen verhandelt. Quantitativ dominant sind dabei die bereits erwähnten Veröffentlichungen in den *Theresienstädter Studien und Dokumenten*. An dieser Stelle sei deshalb nur ein Aufsatz erwähnt, der durch seinen ungewöhnlichen Ansatz herausragt. Daniela Uher setzt sich in 'Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt. Überlegungen zu einer Erweiterung des Begriffes 'Künstlerkolonie' (1999) mit der Frage nach einer kunstwissenschaftlichen Betrachtung von Artefakten aus Theresienstadt auseinander. Über eine Umdeutung des Terminus versucht sie, die Malergruppe um den Prager Grafiker Fritz Taussig¹¹ als eine Art Künstlerkolonie zu definieren.

Publikationen zum Thema 'Lagerkunst':

Es fällt auf, dass die Anzahl an Publikationen speziell zum Theresienstädter Kulturleben verhältnismäßig gering ist. Das mag auch daran liegen, dass der Theresienstadt-Aspekt in die meisten Publikationen zur 'Lagerkunst' eingebunden ist. Vielfach wird dort der Kulturarbeit Theresienstadts – insbesondere dem bildnerischen, literarischen und musikalischen Schaffen – ein breiter Raum gewährt. Oft erstreckt sich die Thematik über ein bis mehrere Kapitel. Die erste umfassende und zugleich bekannteste Publikation dieser Kategorie ist *Art of the Holocaust* der amerikanischen Historikerinnen Janet Blatter und Sybil Milton aus dem Jahr 1982. Theresienstadt wird hier sowohl im allgemeinen Teil als auch in einem eigenen Kapitel verhandelt. Kurz darauf erschien die Publikation *Bilder der Apokalypse* von Mary S. Costanza (1983). Hier spielt die Kunst aus Theresienstadt in fast allen Abschnitten eine Rolle, zudem ist den Künstlern von Theresienstadt ein Kapitel gewidmet. Innerhalb der Publikation *Musik an der Grenze des Lebens* (1993) des

¹¹ Näheres zur Person in Kapitel II. 2.3.2.

Musikwissenschaftlers Milan Kuna spielt das Musikschaffen Theresienstadts eine nahezu dominante Rolle. Ab circa der Hälfte des Buches kommt es in den Untergliederungen fast jeden Kapitels vor, zudem sind ihm acht Kapitel gewidmet, die unter anderem die Voraussetzungen zum dortigen Musikschaffen, die Inszenierung und Aufführung von Smetanas *Verkaufte Braut* und Verdis *Requiem*, die Musik für Kinder, die Theresienstädter Orchester, die Kammermusik und die Komponisten behandeln. Im weiteren Verlauf der Publikation spielt zudem der Jazz in Theresienstadt eine fast kapitelfüllende Rolle.

Auch Aufsätze zur Lagerkunst beziehen die Produktionen aus Theresienstadt mit ein oder lassen sich in besonderem Maße auf Theresienstadt übertragen. Hierzu zählen unter anderem Christoph Daxelmüllers Aufsatz 'Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern' (1998), Jürgen Kaumkötters Untersuchung 'Ein schmaler Grat' (2005) sowie Stefanie Endlichs Abhandlung 'Kunst im Konzentrationslager' (2005).

Fiktive Veröffentlichungen:

Interessant für die folgende Analyse sind neben Forschung und Zeitzeugenberichten auch fiktive Publikationen zu Theresienstadt, da sie fast ausschließlich mit symbolisch aufgeladenen künstlerischen Aspekten arbeiten. Zu nennen sind hier *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt. Eine Parabel* von Frido Mann (1994). Der Roman dreht sich um eine fiktive Version von Viktor Ullmanns Widerstandsoper *Der Kaiser von Atlantis*. In Kathy Kacers Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* (2003) hingegen steht Hans Krásas Kinderoper *Brundibár* im Mittelpunkt des Geschehens. Josef Bors Novelle *Theresienstädter Requiem* (1975) behandelt die Inszenierung von Verdis *Requiem* durch Rafael Schächter in Theresienstadt. Eine Sonderposition nimmt Gerty Spies' schmale fiktive Erzählung *Das schwarze Kleid* ein, die anhand des Weges eines Kleides durch Theresienstadt ein eindruckliches Theresienstadt-Bild skizziert.

Eine Prosabearbeitung des eigenen Schicksals stellen die Romane *Ben – Vogel aus der Fremde* (2000) von Paul Aron Sandfort sowie Carlo Ross' Jugendroman *Im Vorhof der Hölle* (2005) dar. Als semifiktionale Darstellungen müssen sie innerhalb der Analyse anders gewertet werden als die übrigen Romane.

Sujet 'Kinder im KZ':

Zwei Publikationen zur Thematik 'Kinder im KZ' sind insofern erwähnenswert, als sie die Kinderzeichnungen und Gedichte aus Theresienstadt schwerpunktmäßig integrieren. Zum einen handelt es sich dabei um das von Dorothea Stanić herausgegebene Buch ... *und draußen blühen Blumen. Kinder im KZ* (1982), in dem die Theresienstädter Kinder auf den Seiten 72-132 erwähnt werden, sowie um den Ausstellungskatalog *Kinder im KZ Theresienstadt – Zeichnungen, Gedichte, Texte* (2003) des Studienkreises Deutscher Widerstand. Die Publikation *Zeichne, was du siehst* (2001) zeigt die weltweit bekannten Bilder Helga Weissová und ist ebenfalls von großer Bedeutung für Forschung und Erinnerungskultur. Der Band *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen. Kinderzeichnungen und Gedichte aus Terezín* (1993) von Hana Volaková besteht, abgesehen von einer kurzen Einleitung und einem Nachwort, ausschließlich aus Zeichnungen und Gedichten der Kinder aus Theresienstadt.

Entscheidend für die vorliegende Arbeit ist die Tatsache, dass die Kultur Theresienstadts zwar vielfach und intensiv untersucht wurde, das Stilisierungsphänomen hingegen lediglich in einzelnen Passagen, Nachworten oder Aufsätzen von Wolfgang Benz Erwähnung findet. Hierzu gehört sein bereits erwähnter Aufsatz 'Erzwungene Illusion', ebenso das Nachwort des Historikers Michael Philipp in Richard Feders *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*. Auch Sybil Miltons in der Publikation *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“* (1992) von Miroslav Kárný et al. veröffentlichter Aufsatz 'Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden' beschäftigt sich in einer Passage mit der Schwerpunktsetzung auf die Kultur im heutigen Theresienstadt-Bild. Daneben hat sich der Kulturwissenschaftler Karl Braun unter anderem in seinem Vortrag 'Erinnerungen an die Zivilisation – Die Kultur im KZ Theresienstadt' mit der Problematik einer Derealisierung auseinandergesetzt. Eine umfassende Analyse des Phänomens in seinen Ausmaßen und Konsequenzen sei mit vorliegender Arbeit nachgeholt, um diese 'Forschungslücke' zu schließen. Sie ist die Reaktion auf die nachweisliche Evidenz der Stilisierung und gibt daneben dem individuellen Rezipienten von Erinnerungskultur und Forschung eine Möglichkeit zur frühzeitigen Auseinandersetzung mit dem Phänomen.

Begriffsdefinitionen

Einige Begriffe werden in der vorliegenden Analyse in einer modifizierten Bedeutung gebraucht. Diese Vorgehensweise ist bedingt durch den komplexen Sachverhalt, denn der Ort Theresienstadt folgt in Historie wie in Rezeption eigenen Gesetzen. Das reguläre Vokabular reicht folglich nicht aus, um das Phänomen sichtbar zu machen. Erst in modifizierter und exakt definierter Form können die Termini auf den Forschungsgegenstand übertragen werden. Bei einem derart diffizilen Sujet ist eine vorweggenommene Definition der wichtigsten Begrifflichkeiten unerlässlich, um Missverständnissen im späteren Verlauf präventiv entgegenzutreten zu können. Die Modifikation einiger Begriffe – die wesentliche Bedeutung bleibt dabei unangetastet – kann eine allgemeine Metaebene schaffen und komplexe Zusammenhänge erhellen. Im Folgenden seien die wichtigsten Termini der Analyse erwähnt und ihr späterer Gebrauch definiert.

Stilisierung: Stilisieren bedeutet in der Regel die bewusste abstrahierende Gestaltung einer – meist künstlerischen – Vorlage hin zu einem einfachen Muster mit hohem Wiedererkennungswert. Das Ergebnis ist meist die Darstellung der wesentlichen Grundstrukturen.¹² Mit einer negativen Konnotation ist das Wort im Zusammenhang mit der sogenannten Hochstilisierung belegt, die eine bewusst schönfärbende Stilisierung auf ein unrealistisches Niveau beschreibt. Es geht also in der ursprünglichen Bedeutung um eine bewusste Gestaltung. Warum wird in dieser Arbeit mit dem Begriff 'Stilisierung' gearbeitet? Genutzt wird ein modifizierter Typ des Terminus. Stilisierung ist hier zwar im etymologischen Sinn eine abstrahierte Reduktion mit Wiedererkennungswert: das kulturell gekennzeichnete Theresienstadt als vereinfachtes Vorstellungsmuster mit hoher Wiedererkennbarkeit. Der kulturelle Aspekt ist dabei zweifelsfrei eine Grundstruktur. Allerdings ist die 'Vorlage' in diesem Fall ein Ort, kein Kunstwerk. Zudem ist die Theresienstadt-Stilisierung ein ungewollter Effekt und KEIN bewusst angewandtes Stilmittel. Es findet zwar in gewisser Weise Hochstilisierung in Form einer Verharmlosung statt, aber aufgrund von unbeabsichtigten Faktoren. Die Stilisierung steht dem Impetus der unfreiwilligen 'Erzeuger' entgegen und beruht auf der Entstehung einer unkontrollierbaren Eigendynamik: Forschungsgegenstand ist eine ungewollte Stilisierung.

12 *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, redaktionelle Leitung: Dr. Annette Zwahr, Band 26 SPOT – TALA, F.A. Brockhaus GmbH, Leipzig; Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim 2006, S. 347.

Kunst – Kultur: „Das Wort 'Kultur' ist wohl eines der komplexesten unserer Sprache – an Bedeutungsreichtum wird es nur übertroffen von dem Wort 'Natur'.“¹³ Die vorliegende Analyse betrachtet Kunst als eine Erscheinungsform von Kultur. Synonym für künstlerische und intellektuelle Aktivität wird der Terminus 'Hochkultur' gebraucht – allerdings zur Berücksichtigung des Entstehungsorts in Anführungszeichen, um die Assoziation mit einer normalen Stadt einzuschränken. In Bezug auf Theresienstadt wird in Erinnerungskultur und Forschung oft allgemein von Kultur beziehungsweise Kulturleben, kulturellen Leistungen und Kulturarbeit gesprochen, auch wenn damit im Wesentlichen Kunst, Bildung und Wissenschaft Theresienstadts zusammengefasst sind. Wenn in der Forschung, in der Erinnerungskultur und in den erhaltenen Dokumenten der Begriff 'Kultur' gebraucht wird, sind damit meist diese drei kulturellen Erscheinungsformen gemeint, die innerhalb der Theresienstädter Kultur tatsächlich zu bestimmenden Faktoren wurden. Obwohl auch Aspekte wie Sport oder Religion eine bedeutende Rolle innerhalb des kulturellen Lebens in Theresienstadt spielten, hat sich vor allem die Verbindung von künstlerischer und intellektueller Produktion, Realisation und Rezeption mehr und mehr als Synonym für den Terminus 'Theresienstädter Kulturleben' herauskristallisiert.

Kunst ist generell nicht synonym mit Kultur, in Theresienstadt spielte die 'Hochkultur' allerdings eine besondere Rolle. Die Begrifflichkeiten werden in der vorliegenden Analyse dementsprechend ähnlich gebraucht, zumal in den Quellen meist vereinfacht von Kulturleben gesprochen wird. Diese Handhabung wird übernommen, um die Logik und Verständlichkeit der Arbeit zu wahren. Nur so können die Hypothesen anhand der Quellen adäquat überprüft werden. Wenn in Bezug auf Theresienstadt die Rede von Kultur ist, sind im Wesentlichen also Kunst und Wissenschaft gemeint, nicht die Theresienstädter Alltagskultur, die sich unter anderem aus der Nahrungsaufnahme, aus dem Wäschewaschen, aus der täglichen Hygiene, aus dem beruflichen wie dem privaten Leben, aus dem Liebesleben, aber auch aus der Praxis von Beerdigungen, der Einhaltung von Regeln und der Vermeidung der eigenen Deportation konstituiert.

Die Kultur Theresienstadts war einzigartig und ungewöhnlich und ist deshalb kaum mit normalen Begrifflichkeiten zu fassen. Schon in H. G. Adlers *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* heißt das Kapitel, das sich

¹³ Eagleton, Terry: *Was ist Kultur? Eine Einführung*, Verlag C. H. Beck, München 2001, S. 7.

inhaltlich im Wesentlichen auf die 'Hochkultur' des Lagers bezieht, 'Kulturelles Leben'¹⁴.

Derealisierung: Die psychiatrische Verwendung des Begriffs¹⁵ findet in der vorliegenden Arbeit keine Berücksichtigung. Der Terminus wird ausschließlich im Kontext der Historisierung herangezogen. Jede Konstruktion von nicht mehr erfahrbarer Vergangenheit kann als Derealisierung der Historie verstanden werden. Dazu Stephan Porombka und Susanne Scharnowski in der Publikation *Phänomene der Derealisierung*:

„Mediale Realisierungen stehen immer schon im Verdacht, die Realität aufzulösen. Auch dort, wo sie den Anspruch erheben, Wirklichkeit im emphatischen Sinn zu vermitteln, kann die Wirklichkeit doch nur als vermittelte und damit eben nicht mehr als *die Wirklichkeit* schlechthin erscheinen.“¹⁶

Was hier vor allem bezüglich gegenwärtiger Wirklichkeit konstatiert wird, lässt sich ebenso auf Vergangenheitsentwürfe übertragen. Das gilt sowohl für primäre Medien wie Zeitzeugeninterviews, für sekundäre Medien wie die Presse und tertiäre wie das Fernsehen oder den Film wie auch für ein quartäres Medium wie das Internet. In vorliegender Analyse wird der Begriff noch eine Stufe weiter modifiziert, so dass unter Derealisierung vor allem ein verzerrtes Geschichtsbild verstanden wird: Derealisierung als Synonym für eine ungewollt stilisierte Präsentation eines historischen Ortes. Ähnlich werden die Termini 'Entwirklichung', 'Deformation' und 'Verzerrung' synonym für die Stilisierung des Theresienstadt-Bilds herangezogen.

Vermittlung: Der Begriff 'Vermittlung' wird im Folgenden wiederholt herangezogen. Generell geht es in vorliegender Arbeit um eine bewusste Erzeugung von Geschichtsbildern. In solchen Fällen ist meist explizit von Vermittlungsarbeit die Rede. Diese Form spielt vor allem in der Pädagogik und der Gedenkstättenarbeit eine Rolle und bezieht sich sowohl auf Zeitzeugenberichte als auch auf Romane, Ausstellungen, Filme, Forschungsarbeiten usw.

Jede Konstruktion von Geschichte beinhaltet daneben allerdings – bedingt durch das Verhältnis von Produktion und Rezeption – ein Potenzial an ungewollter Vermittlung. Jede öffentliche Äußerung über Geschichte evoziert beim Rezipienten einen Konstruktionsentwurf der Vergangenheit. Vermittlung und Konstruktion können

14 Adler, H. G.: *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Wallstein Verlag, Göttingen 2005, S. 584 – 623.

15 Porombka, Stephan/Scharnowski, Susanne (Hg.): *Phänomene der Derealisierung*, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 12f.

16 Ebd., S. 11.

dabei trotz einer bestimmten Intention differieren. Das gilt in auffallend ausgeprägter Form für den historischen Ort Theresienstadt, bei dem eine Vermittlung in Form einer Darstellung von Historie vielfach auch ungewollte Geschichtsvorstellungen hervorruft. Das geschieht in diesem speziellen Fall vor allem über Mechanismen, die sich mit der Zeit herausgebildet haben, über menschlich natürliche Schlüsse, stereotype Muster, Faszination und mediale Darstellungsweisen.

Vermittlung muss also nicht immer eine Intention haben, sondern kann auch ein ungewollter Effekt sein. Das zeigt sich insbesondere in Bezug auf Zeitzeugenberichte. Ihr Impetus ist zweifelsfrei die Dokumentation der Realität, dennoch können sie ungewollt im Gedächtnis des Rezipienten ein stilisiertes Theresienstadt-Bild hervorrufen, festigen oder bestätigen.

Historischer Ort versus Geschichtsort/Erinnerungsort: Der historische Ort Theresienstadt wird als temporäre geschichtliche Erscheinung in vorliegender Analyse dem durch Forschung und Erinnerungskultur (re-)konstruierten Geschichtsort beziehungsweise Erinnerungsort Theresienstadt gegenübergestellt. Geht es speziell um den Gedenkimpetus, wird der Terminus 'Gedenkort' zur Anwendung kommen, während 'Erinnerungsort' synonym mit 'Geschichtsort' gebraucht wird.

Selbsttäuschung: Der Terminus wird häufig in Bezug auf die Teilhabe am Theresienstädter Kulturleben herangezogen und ist dabei in vielen Fällen negativ konnotiert. Bereits H. G. Adler stigmatisiert die Kulturarbeit – vor allem in Bezug auf die Abteilung 'Freizeitgestaltung' (FZG) – als Selbsttäuschung. Gleichzeitig führt er den Begriff des 'kulturellen Triebs'¹⁷ ein. Das leitet zum Begriffsverständnis vorliegender Arbeit über. Der kulturelle Trieb wird als Teil des Selbsterhaltungstriebes betrachtet. Aus diesem heraus wiederum erklärt sich die Selbsttäuschung. Sie wird damit zu einer automatisierten und damit verständlichen menschlichen Reaktion. Der Terminus wird folgerichtig bis auf wenige spezielle Bezugnahmen wertfrei gebraucht.

Shoah-Holocaust: Die beiden Termini werden in vorliegender Arbeit synonym verwendet. Es haben sich zwar mittlerweile verschiedene Konnotationen entwickelt – wonach das hebräische Wort Shoah vor allem die jüdische Perspektive symbolisiert

¹⁷ Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 578.

– allerdings ist die Denotation synonym. Der Brockhaus fasst dementsprechend beide Begriffe unter einen Artikel. Das Nachschlagewerk definiert den Terminus 'Holocaust' beziehungsweise 'Shoah' als die

„Tötung einer großen Zahl von Menschen eines Volkes (Genozid), v. a. Bezeichnung für die Vernichtung der europäischen Juden während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland und Europa (1933-45).“¹⁸

In Bezug auf die Begriffsbestimmung des Holocaust ist gegenwärtig vermehrt der Ruf nach einer Einbindung aller Opfergruppen des Dritten Reichs zu vernehmen. Der Literaturwissenschaftler Sascha Feuchert fasst daher den Begriff Shoah/Holocaust als „Gesamtheit der Repressions- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten gegen alle Opfergruppen“¹⁹. Durch die überwiegend jüdischen Beispiele und den vor allem jüdische Opfer betreffenden Forschungsgegenstand wird hier zwar ein Schwerpunkt gesetzt, der aber in vielen Aspekten repräsentativ für alle Opfergruppen ist.

Häftlinge/Inhaftierte: Die Verwendung dieser Begriffe wird von einigen Seiten kritisiert, da es sich der Definition zufolge dabei im Allgemeinen um Personen handelt, die aufgrund einer rechtswidrigen Tat inhaftiert werden. Die Opfer des Holocaust befanden sich dagegen völlig unschuldig im Zustand des Eingesperrtseins. Es wird also durch Verwendung dieses Begriffs in gewisser Weise die Täterperspektive und der Täterjargon übernommen, denn die Opfer haben nur vermeintliche Verbrechen am Hitlerstaat begangen, die nach unseren Rechtsvorstellungen keine Verbrechen sind. Da es allerdings keine überzeugenden Alternativen gibt, werden diese gängigen Begriffe in die Analyse integriert.

Die 'Deutschen': Wenn dieser Terminus als Synonym für die Machthaber, Nationalsozialisten oder die SS gebraucht wird, dann immer in Anführungszeichen, um den Vorwurf einer Kollektivschuld zu vermeiden.

Anführungszeichen: Die signifikante Verwendung von Anführungszeichen dient der Einschränkung der Bedeutung betroffener Termini bzw. der Kennzeichnung ihrer Verwendung im nationalsozialistischen Jargon.

¹⁸ Brockhaus. *Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 12 HANF – HURR, S. 622.

¹⁹ Feuchert, Sascha (Hg.): *Holocaust-Literatur Auschwitz* (Reihe *Arbeits Texte für den Unterricht*), Reclam, Stuttgart 2000, S. 15.

I. Die Paradoxie der Theresienstädter Kultur

Um grundsätzlich nachvollziehen zu können, warum heute ein stilisiertes Bild des historischen Ortes Theresienstadt existiert, muss das ehemalige Lager vorab in seiner Einzigartigkeit skizziert werden. Der Schwerpunkt wird dabei auf die Täuschung und das Theresienstädter Kulturleben gelegt. Im historischen Teil der vorliegenden Arbeit soll es in erster Linie darum gehen, die Paradoxie herauszuarbeiten und das Spannungsfeld zu verdeutlichen, durch das die einzigartige kulturelle Ausnahmeerscheinung geprägt ist.

Basis für die Kulturarbeit der Zwangsgemeinschaft in Theresienstadt war die Funktion des Lagers als Objekt der Täuschung. Das Kulturleben diente der propagandistischen Lüge der Nationalsozialisten und geriet damit als ohnehin anormale Gefangenenkultur in ein einzigartiges Spannungsfeld von Täuschung, Überleben und Widerstand – das aus ihr ein unvergleichbares Paradoxon gemacht hat.

1. Theresienstadt als Schauplatz einer Täuschung

Terezín, Ende des 18. Jahrhunderts als Festungsstadt in Nordböhmen erbaut, wurde 1941 von den Nationalsozialisten zum Lager Theresienstadt umfunktioniert, zunächst als Sammellager für tschechische Juden und später auch für Juden aus dem Reich, dann als Durchgangsstation auf dem Weg in die Vernichtungslager im Osten.

Die tschechische Kleinstadt eignete sich in besonderer Weise für die Umfunktionierung zum Lager. Als ehemalige Festungsstadt konnte sie leicht abgegrenzt und kontrolliert werden, die Umsiedlung der zahlenmäßig geringen Bevölkerung stellte kein Problem dar, die Kosten konnten durch die zurückgebliebenen Enteignungen gedeckt werden. Terezín besaß bereits die wichtigsten Verwaltungsbauten, Lagerplätze und Kasernen, zudem lag es geografisch günstig, und es gab einen Bahnanschluss ganz in der Nähe. Die angrenzende kleine Festung konnte als Gestapo-Gefängnis genutzt werden (Einzelhaftzellen, Hinrichtungsplatz usw. waren bereits vorhanden). Terezín wurde als Ghetto konzipiert und erhielt somit viele ghettotypische Institutionen, allen voran die jüdische 'Selbstverwaltung'. Die nordböhmische Kleinstadt war zudem durch ihr Erscheinungsbild prädestiniert für ihre zweite Bestimmung: als Vorzeigelager.

Auf der Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942 bestimmten führende NS-

Funktionäre das tschechische Lager zum 'Altersghetto'²⁰ und vermeintlichen 'Vorzugslager' für Menschen über 65 Jahre und hohe Würdenträger aus der Tschechoslowakei, Deutschland, Österreich und Dänemark. Es wäre anders nicht möglich gewesen, diese Menschen ohne großes Aufsehen zu 'evakuieren'. Bei den alten Menschen wäre die Lüge vom Arbeitseinsatz aufgefliegen. Bei den hohen Würdenträgern, berühmten Persönlichkeiten aus Kultur und Wissenschaft sowie den hoch verdienten Veteranen aus dem Ersten Weltkrieg hätte die unkommentierte Ausweisung aufgrund ihres Bekanntheitsgrads und ihrer Integration in die Gesellschaft größte Aufmerksamkeit erregt. Man musste also das wahre Ziel des Transports verschleiern und zugleich erste Interventionen der Weltöffentlichkeit ausschalten – Theresienstadt wurde zur Altersresidenz 'Theresienbad', zum vermeintlichen Paradiesghetto, zum fatalen Wunschzielort für alle zu Deportierenden: Es wurde zum Ort der Täuschung. Im Protokoll der Wannsee-Sitzung heißt es dazu:

„Es ist beabsichtigt, die Juden im Alter von über 65 Jahren nicht zu evakuieren, sondern sie in einem Altersghetto – vorgesehen ist Theresienstadt – zu überstellen. Neben diesen Altersklassen [...] finden in den jüdischen Altersghettos weiterhin die schwerkriegsbeschädigten Juden und Juden mit Kriegsauszeichnung (EK I) Aufnahme. Mit dieser zweckmäßigen Lösung werden mit einem Schlag die vielen Interventionen ausgeschaltet.“²¹

Als Reaktion auf die zunehmende Skepsis der Außenwelt wurde Theresienstadt, auf seiner bisherigen Nutzung aufbauend, mehr und mehr zum 'Aushängeschild' unter den Lagern, zum 'Schaufenster' des nationalsozialistischen Lagersystems. Die Machthaber wollten Theresienstadt als eine jüdische Mustersiedlung mit autonomer Selbstverwaltung präsentieren, als eine Art 'Ferienort' für die Juden, in dem sie sich den ganzen Tag 'kulturell amüsieren', während die Menschen im kriegsgebeutelten Deutschland und die deutschen Soldaten an der Front litten und starben. Das sollte den Hass auf die Juden schüren und das Vorgehen der Machthaber rechtfertigen.

Das Vorzeigeobjekt der Nationalsozialisten wurde in seiner Doppelfunktion zu einem Unikat sui generis²² unter den von den Nationalsozialisten errichteten Lagern: Durchgangslager und Täuschungsmittel in einem. Dadurch konnte – unter Organisation der vermeintlichen jüdischen 'Selbstverwaltung' – ein innerhalb der

20 Der Begriff wird bewusst in Anführungszeichen gesetzt: Theresienstadt war nur insofern ein Altersghetto, als es bevorzugtes Deportationsziel für ältere Menschen war. Sie erwartete dort aber keineswegs die von den Nationalsozialisten versprochene Altersresidenz.

21 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 23.

22 Kárný, Miroslav: *Ergebnisse und Aufgaben der Theresienstädter Historiographie*, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 30.

Lager des Dritten Reiches einmaliger Freiraum entstehen, in dem sich ein breites Kulturleben mit einem reichen Kunstschaffen entwickelte. Anfangs im Geheimen, dann geduldet und schließlich gefördert, gedieh trotz des denkbar feindlichen Environments des Lagers eine kulturelle Sphäre, die heute kaum mehr begreifbar ist. Theresienstadts wahre Bestimmung aber war und blieb seine Funktion als Verladebahnhof beziehungsweise Durchgangslager auf dem Weg in die Vernichtungslager im Osten. Auch die wahren Lebensbedingungen im Lager sahen völlig anders aus als das sichtbare Trugbild. Hunger, Todesangst, Schmutz, harte Arbeit und Überfülltheit prägten den elenden Lageralltag.

Durch die beiden konträren Funktionen entstand eine paradoxe Welt aus urbanem Gesellschaftsleben und Transporten in den Tod. Theresienstadt war ein Spannungsfeld, eine Kontrastsphäre aus elender Lagerrealität und kulturellem Leben, eine Welt des forcierten Scheins. Die Sonderrolle Theresienstadts und seine daraus resultierende Paradoxie prägten den Charakter und die Präsentation der ehemaligen Verfolgungsstätte in der Öffentlichkeit bis heute.

1.1 Erzwungene Illusion: *Das Täuschungstheater in Theresienstadt*

Kein anderes Lager umgab eine solche Illusion wie Theresienstadt. Illusion wird heute im Allgemeinen mit Unterhaltung konnotiert und Theresienstadt war im Grunde ein einziges großes Schauspiel beziehungsweise ein Täuschungstheater – wenn auch eines der tragischsten unserer Geschichte. Mit Theresienstadt verbinden sich dementsprechend illusionistische Begriffe wie Scheinwelt, Täuschung, Irrealität, Verkehrung der Wahrheit, Lüge, Potemkinsches Dorf, Verschleierung, Trugbild, nationalsozialistische Theaterinszenierung, Propagandafilm-Lüge, Kulisse etc. – Theresienstadt war eine vor allem für die Außenwelt bestimmte Illusion.

Eine Illusion kann unter anderem die Vortäuschung eines Wirklichkeitseindrucks sein. Für die Weltöffentlichkeit war Theresienstadt die Illusion einer jüdischen Musterstadt mit ausgeprägtem Gesellschaftsleben. Bei den Inhaftierten griff das illusorische Bild der Altersresidenz, dem jüdischen Siedlung und der Endstation nur VOR der Deportation. Viele glaubten damals den Aussagen der Machthaber. Es hieß, nach Theresienstadt deportiert zu werden sei ein Privileg gegenüber einer Deportation in andere Lager. Ein Auszug aus den Aufzeichnungen der Zeitzeugin Alice Randt belegt den unfassbaren Zynismus der Nationalsozialisten bei der Verbreitung des Trugbilds. Dort werden folgende Aussagen der Gestapo zitiert:

„Sie können froh sein, daß ihre Verwandten in ein Vorzugslager kommen. Die 'Elite'. [...] Sie kommen nach Theresienstadt im Reichsprotektorat. Ein exklusives Ghetto. Sehr vornehm und human soll es dort zugehen. Ihre Verwandten können sich glücklich schätzen über diese Sonderbehandlung.“²³

Die Betroffenen trauten den Lügen der Nationalsozialisten. Sie hörten sich zwar in ihrem Bekanntenkreis um, dort wurden viele der Fehlinformationen allerdings bestätigt. Die Protagonisten durchschauten zwar den Täuschungsplan der Machthaber, das allerdings bestärkte ihre Vorstellung von Theresienstadt fatalerweise zusätzlich. Alice Randt dokumentiert die Reaktion der Getäuschten:

„Vielleicht ist Theresienstadt tatsächlich die beste Lösung. [...] Theresienstadt ist keins der üblichen Lager. Vieles soll dort besser sein. Sie brauchen ein Aushängeschild. [...] Dort seid ihr vermutlich sicherer als hier. Wenn ihr nicht nach Polen kommt, seid ihr gerettet.“²⁴

Postkarten und andere Hinweise aus Theresienstadt evozierten bei vielen zu Deportierenden das Bild eines Wunschzielortes. Das tschechische Lager galt als erträglicher als die anderen Lager und wurde als Endstation vermutet. Der Zeitzeuge Gerhard Bronner zitiert aus einem Brief von seinen Eltern:

„'...Onkel Max hat viel Glück gehabt. Er ist mit seiner ganzen Familie nach Theresienstadt geschickt worden...'. Das war also das Image von Theresienstadt: um als Jude dorthin zu gelangen, mußte man viel Glück haben. Zumindest vom Gesichtspunkt des Jahres 1942 aus gesehen.“²⁵

Bei den deutschen Opfern verlief die Täuschung über den wahren Charakter des Lagers noch perfider. Die überwiegend älteren Betroffenen mussten ab 1942 auf Veranlassung der Gestapo mit der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland sogenannte Heimeinkaufsverträge²⁶ unterzeichnen, mit denen sie dem Staat ihr gesamtes Vermögen abtraten. Im Gegenzug wurde ihnen lebenslang kostenfreie Unterbringung, Verpflegung und Krankenversorgung in der 'Altersresidenz' Theresienstadt zugesagt. Tatsächlich fanden die Deportierten dort aber eine völlig andere Realität vor: Überfülltheit, mangelhafte Ernährung und völlig unzureichende ärztliche Versorgung. Zudem war Theresienstadt keineswegs Endstation, sondern Zwischenstation auf dem Weg in den Tod. Schnell nach der Ankunft im Lager begriffen die Opfer die wahre Bedeutung Theresienstadts. Vor allem ältere Menschen zerbrachen an dieser Desillusionierung.

23 Randt, Alice: *Die Schleuse. Drei Jahre im Ghetto Theresienstadt*, Rosdorf 1997, S. 9.

24 Ebd., S. 10.

25 Bronner, Gerhard: *Vom Leben ohne Sauerstoff ...*, in: Steinhäuser, Mary (Hg.): *Totenbuch Theresienstadt. Damit sie nicht vergessen werden*, Junius Verlag, Wien 1989, S. 1.50.

26 Nach der *Elften Verordnung zum Reichsbürgergesetz* (25. November 1941) verlor ein Jude beim Verlassen des Reichsgebietes seine deutsche Staatsangehörigkeit, sein Vermögen fiel an das Deutsche Reich. Die Verordnung traf jedoch nicht auf die Transporte nach Theresienstadt zu, da das Reichsprotektorat Böhmen und Mähren nicht als Ausland galt. Daher wurde hier jeweils eine Einzelfallentscheidung erforderlich, um das jüdische Eigentum formaljuristisch 'legal' einziehen zu können. So kam man auf die Idee der Heimeinkaufsverträge.

Dennoch wurde auch in Theresienstadt ein Stück weit nach innen getäuscht, um Ruhe im Lager zu bewahren und Widerständen vorzubauen. Dabei wurde den Häftlingen keine falsche Realität vorgespielt, die Deportationen waren immer gegenwärtig, lediglich ihr Ziel wurde verschleiert. Es herrschte zudem eine gewisse Gleichgültigkeit der SS gegenüber dem Geschehen im Lager. Man duldete und förderte einzelne Bereiche sogar, konnte man die Entwicklungen schließlich gewinnbringend zum Zweck der Täuschungspropaganda nutzen. Auf der anderen Seite demonstrierten die Machthaber in Form von willkürlichen Anordnungen und Strafen immer wieder ihre uneingeschränkte Macht. Die Illusionierung nach innen erweist sich also eher als ein 'Zuckerbrot-und-Peitsche-Prinzip'.

Die Vorspiegelung einer falschen Realität für die Weltöffentlichkeit vollzog sich in immer intensiveren Etappen und meist über spezifische Täuschungsträger, die innerhalb der Rezeption zu wesentlichen Merkmalen der erzwungenen Illusion avanciert sind. Die Errichtung des Kaffeehauses 1942 war einer der ersten großen Schritte der Vorspiegelung des Trugbilds:

„Das Kaffeehaus war eine der ersten Einrichtungen auf dem Wege Theresienstadts zu jenem Potemkinschen Dorf, das zu errichten die Nazis im Begriff waren.“²⁷

Bei näherer Betrachtung entpuppte sich das Theresienstädter Kaffeehaus als Attrappe mit dem Charakter eines 'Abklatsches' von Normalität, in der man kurze Zeit von besseren Zeiten träumen konnte:

„Das Kaffeehaus freilich bot bei näherer Betrachtung nicht das, was der Name versprach: es war alles andere als ein gemütliches Lokal mit beschwingter Musik und einer Auswahl von köstlichen Kuchen und gutem Kaffee. Ein Berechtigungsschein war nötig, den man höchstens ein- oder zweimal im Jahr bekam [...]. Maximal zwei Stunden konnte man dort bei einer Tasse Ersatzkaffee verweilen.“²⁸

Genau genommen war dieses Kaffeehaus das Gegenteil eines Kaffeehauses. Denn in der unwirklichen Kulisse wurde den Inhaftierten der schmerzliche Verlust ihres früheren Lebens erst richtig bewusst. Die 'Besucher' waren sich im Klaren darüber, in einer Scheinwelt zu sein. Und für diejenigen, die die zwei Stunden zum Hinfortträumen nutzten, war das böse Erwachen danach um so traumatischer. H. G. Adler bezeichnet das Theresienstädter Kaffeehaus deshalb treffend als das „traurigste Kaffeehaus der Welt“²⁹. Der Zeitzeuge Alfred Kantor beschreibt in seinem Tagebuch einen ähnlichen Eindruck:

27 Brenner-Wonschick, Hannelore: *Die Mädchen von Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt*, Knaur Taschenbuch Verlag, München 2006, S. 241.

28 Ebd., S. 242.

29 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 611.

„I knew while I was there that this was not a true coffee house which one could leave to go home to one's family or friends. There was no gossip or laughter. People sat quietly, with some tears in their eyes while they listened to the music.“³⁰

Die Zeichnung 'The 'Café' des Malers und ehemaligen Inhaftierten Otto Ungar verbildlicht diese Szenerie: Vor allem ältere Inhaftierte sitzen an Tischen, vor ihnen Kaffeetassen mit vermeintlich normalem Kaffee. Im Hintergrund spielt eine Band,

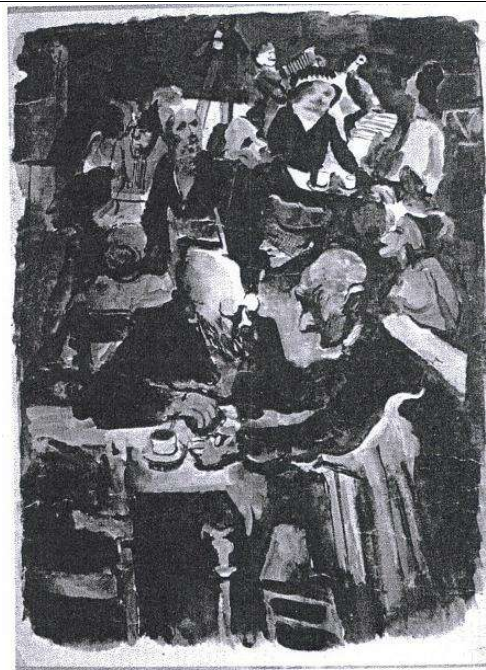


Abbildung 1: Otto Ungar *The 'Café'*.

eine Bedienung verteilt die Getränke. Alles wirkt in der Attributwahl scheinbar normal, dennoch verhehlt die Zeichnung die Realität nicht. Es ist deutlich zu erkennen, warum Ungar das Wort Café im Titel des Bildes in Anführungszeichen setzt. Der Zeichner geht nicht nur davon aus, dass der Betrachter die Wahrheit über die dargestellte Szenerie kennt und sie so als Schein-Szenerie entlarvt, sondern stellt die gesamte Stimmung des Bildes zudem düster und mit Hilfe des Zeichenstils und des Materials leicht verschwommen dar. Die abgebildeten

Inhaftierten haben große dunkle Augenhöhlen, sie wirken ernst, keineswegs in ausgelassener Kaffeehausstimmung.

Auch der bekannte Zeitzeuge und ehemalige Leiter der Theresienstädter Bibliothek Emil Utitz berichtet in seinen 1948 veröffentlichten Aufzeichnungen zur „Psychologie des Lebens im Konzentrationslager Theresienstadt“ von der Kaffeehaus-Illusion, zeigt aber gleichzeitig die kurzzeitigen zivilisatorischen Wohltaten, die das trügerische Täuschungsinstrument trotz negativen Daseinsgrundes mit sich brachte:

„Die deutsche Leitung hatte z. B. den verrückten Einfall, die Einrichtung eines Kaffeehauses auf dem Hauptplatze anzuordnen, während jeder verfügbare Raum für Wohnungszwecke dringend benötigt wurde. Das ganze hatte nett auszusehen, und hübsche Kellnerinnen sollten die Bedienung übernehmen: eine Komödie der Irreführung, eine Hölle getarnt als Kurort. Aber immerhin: man muß die Sache so drehen, daß man den Überalterten – ein gräßliches Wort – Gelegenheit bot, aus ihren überfüllten Ubikationen herauszukriechen, zu plaudern, Musik zu hören und in vergilbten Zeitschriften zu blättern. Viele empfanden es auch als eine Wohltat, auf richtigen Stühlen sitzen zu dürfen.“³¹

30 Blatter, Janet/Milton, Sybil: *Art of the Holocaust. Over 350 works of art created in ghettos, concentration camps, and in hiding by victims of the Nazis*, Pan Books, London 1982, S. 79.

31 Utitz, Emil: *Psychologie des Lebens im Konzentrationslager Theresienstadt*, Verlag A. Sexl, Wien 1948, S. 48.

Die nächste Etappe der Theresienstädter Illusion war die 'Stadtverschönerung'³² – eine Art konsequente Weiterführung des Kaffeehausgedankens. Das Lager sollte zu einer normalen jüdischen Kleinstadt mit Badeort-Flair werden. Angefangen mit der Ghettobank und der eigenen – wenn auch für die Inhaftierten nahezu wertlosen – Währung 'Ghettokronen' startete anlässlich eines Inspektionsbesuchs einer Kommission des misstrauisch gewordenen Internationalen Roten Kreuzes im Sommer 1944 eine umfangreiche 'Verschönerungsaktion'. Theresienstadt wurde zum Potemkinschen Dorf, das im Inneren ein Lager blieb, und die Häftlinge zu einem Panoptikum.

Ein plastisches Beispiel für den Täuschungscharakter der Verschönerung sind die extra dafür errichteten hölzernen Wegweiser, die zu der Schule, dem Schwimmbad, dem Spielplatz etc. wiesen – Einrichtungen, die es in Theresienstadt nie gab. Der junge Zionist Gonda Redlich vermerkt in seinem in Theresienstadt entstandenen Tagebuch zynisch: „A sign: school for boys and girls. Now, in vacation time! 'Such is the teaching permit.'“³³ Karl Braun erklärt den Grund für den Einsatz der Wegweiser in Theresienstadt in seinem Aufsatz 'Erinnerungen an die Zivilisation. Wegweiser in Theresienstadt': „Wegweiser suggerieren Entscheidungs- und Bewegungsfreiheit“³⁴. Darin liegt die tödliche Täuschungsabsicht dieses „Alltagsnebendings, diesem Ensemble aus Wegpfeil mit Lesendem und Blumenschmuck“. Wegweiser gehören in das Bild der normalen Stadt, das die Nationalsozialisten vortäuschen wollten. Sie verliehen den darauf beschriebenen Institutionen die Existenz, die sie nie besaßen.

„Den Häftlingen in Theresienstadt mögen diese Wegweiser als Hohn [...] vorgekommen sein. Für [...] die Delegierten des Roten Kreuzes, denen Theresienstadt vorgeführt wurde, bekommen die Wegweiser eine andere Bedeutung: Gerade als Alltagsnebendinge, die man nicht hinterfragt oder in Zweifel zieht, können sie leicht zur Falle der Alltags-Wahrnehmung werden.“

Die Machthaber beließen es aber nicht dabei, die Wegweiser nur für den Delegationsbesuch zu nutzen, sondern lichteten sie auch mehrfach im später zu thematisierenden Propagandafilm ab. Trotz der ihnen eingeschriebenen Tötungsabsicht sind aber auch andere Gefühlsintensitäten mit den Wegweisern in Theresienstadt verbunden.³⁵ So wurden sie beispielsweise in vielen

32 Der Begriff wird bewusst in Anführungszeichen gesetzt, denn es handelte sich bei der Aktion um keine Stadtverschönerung: Alles wurde nur Fassadenhaft für die Kommission hergerichtet, die Neuerungen waren nicht für die vermeintlichen Einwohner bestimmt.

33 Friedman, Saul S. (Hg.): *The Terezin Diary of Gonda Redlich*, The University Press of Kentucky, Kentucky 1992, S. 149.

34 Braun, Karl: *Erinnerungen an die Zivilisation. Wegweiser in Theresienstadt*, in: Becker, Siegfried et al. (Hg.): *Völkisch-kulturelle Tableaus: Eine Festschrift für Martin Scharfe zum 65. Geburtstag von Weggefährten, Freunden und Schülern*, Waxmann, Münster 2001, S. 313.

35 Vgl. ebd., S. 319.

Kinderzeichnungen zu „Hoffnungsträgern, Repräsentanten für Zeit und Raum außerhalb des Ghettos“³⁶ und repräsentieren so in eindrücklicher Weise die Paradoxie Theresienstadts.

Neben den Wegweisern gab es in Theresienstadt eine ganze Reihe weiterer 'Verschönerungsmaßnahmen': So wurden die Straßen und Wege gereinigt, die Häuserfassaden gestrichen, Gardinen in die Fenster gehängt, die Plätze mit Blumenbeeten, Sandwegen und Bänken hergerichtet. Die Straßen erhielten richtige Straßennamen, ein Kindergarten und ein Musikpavillon wurden errichtet. Das dritte Stockwerk der Pritschen wurde abgesägt, damit sie von außen nicht sichtbar waren. Begriffe, die Theresienstadt als Lager kennzeichneten, wurden abgeändert. So hieß Theresienstadt nun offiziell 'Jüdisches Siedlungsgebiet Theresienstadt', der Judenälteste wurde zum 'Bürgermeister', die Kommandantur wurde zur 'SS-Verwaltung' und das Ghetto-Gericht zum 'Gemeinde-Gericht'. Vor allem aber wurden 5000 Menschen in den Osten deportiert, damit Theresienstadt für den Kommissionsbesuch nicht überfüllt aussah. Paradoxerweise erlebte die Kulturarbeit in Theresienstadt im Rahmen dieser Verschönerungsaktion ihre 'Blütezeit', schließlich ging es um die Inszenierung eines 'Kulturlagers'. Fast alles war erlaubt und wurde gefördert, zum ersten Mal erhielten die Kunstschaaffenden ausreichend Material und Möglichkeiten. Einige künstlerische Veranstaltungen wie Rafael Schächters Inszenierung von Verdis *Requiem* und Hans Krásas Kinderoper *Brundibár* sollten vor den Besuchern aufgeführt werden. Die Historikerin Ulrike Migdal bezeichnet das vorgetäuschte Theresienstadt als einen „perfekten Vergnügungszirkus“³⁷. Die große Augenauswischerei gelang. Im Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* der Jugendpsychologin Kathy Kacer spricht die Hauptprotagonistin Clara explizit über die gelungene Illusion der Nationalsozialisten: „Sie haben wirklich eine perfekte Illusion geschaffen.“³⁸

Diese perfekte Illusion wird in der Zeichnung 'The Shops in Theresienstadt' des ehemaligen Inhaftierten Fritz Taussig entlarvt. Er hat den Fassadencharakter der als durchschaubar gekennzeichneten Kulisse plastisch umgesetzt. Die vermeintlichen Geschäfte sind zu Häuserfronten reduziert, die nur von Holzstreben gehalten werden. Dahinter und daneben türmen sich hinter Stacheldrahtzaun Leichenberge von zu

36 Vgl. Braun: *Erinnerungen an die Zivilisation*, S. 319.

37 *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, hrsg. von Ulrike Migdal, R. Piper GmbH & Co. KG, München 1986, Editorial.

38 Kacer, Kathy: *Die Kinder aus Theresienstadt*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 2003, S. 177.

Skeletten abgemagerten Inhaftierten. Im Hintergrund sieht man die das Gefangensein symbolisierenden Festungsanlagen Theresienstadts. Auch sie sind von der Straße aus



Abbildung 2: Fritz Taussig *The Shops in Theresienstadt*.

– durch die Shop-Fassaden verdeckt – für den oberflächlichen, nicht hinter die Kulissen blickenden Betrachter innerhalb der Bildwelt unsichtbar. Dem Betrachter der Zeichnung aber bleibt die Realität nicht verborgen. Durch Frittas proportionale Gestaltung

treten die Fassaden gegenüber der grausamen Wahrheit in den Hintergrund. An den Häuserfassaden stehen die Namen 'Parfumerie' und 'Lebensmittel'. Luxusartikel wie Parfüm und Kosmetikartikel waren in Theresienstadt undenkbar, Lebensmittel so unzureichend vorhanden, dass die Menschen Hunger litten, viele sogar verhungerten. Die Errichtung eines Lebensmittelgeschäftes in Theresienstadt war reine Taktik und purer Zynismus der Nationalsozialisten. Vor den Geschäften steht ein typischer Theresienstädter Leichenwagen, Holzsärge türmen sich darauf und stehen direkt vor den Häuserfassaden. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite hat Fritta völlig auf den Scheincharakter Theresienstadts verzichtet. Hier zeigt er ein festungsartiges Gefängnis. Aus dem vergitterten Fenster blickt ein Inhaftierter. Darunter küsst sich ein Pärchen. Entscheidend ist die Darstellung dieser Figuren. Ist das Paar trotz tiefer Augenhöhlen, verzerrter Proportionen und Ausdruck von Verzweiflung noch als Mann und Frau erkennbar, scheint der Inhaftierte hinter Gittern alles Menschliche verloren zu haben. Er hat einen überdimensionierten Kopf ohne Haare, riesenhaft hervortretende Augen und unnatürlich große Zähne. Die Inhaftierten werden dem Betrachter hier in Form von skelettartigen Leichen und völlig mutierten Gefangenen präsentiert. Fritta lässt bewusst alles Menschliche aus der Fassaden-Szenerie verschwinden. Bemerkenswert ist, dass der Zeichner den Geschäftsfassaden Augen gegeben hat. Diese können entweder als Synonym für die allgegenwärtige SS stehen, die die Stadt beobachtet, oder es sind wissende Augen, die das Elend wahrnehmen. Die Realität nimmt im Bild den größeren Raum ein, die Kulissen sind für jedermann durchschaubar. Die Zeichnung kann als anklagende Frage verstanden werden: Wie

konnte sich die Delegation des Roten Kreuzes von einer so durchschaubaren Kulisse täuschen lassen?

Höhepunkt der erzwungenen Illusion und Symbol der Täuschung ist der Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, der August/September 1944 im verschönerten Theresienstadt gedreht wurde. Der holländische Historiker Karel Margry hat nachgewiesen, dass das Prager 'Zentralamt zur Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren' den Film in Auftrag gegeben hat. Die Idee dazu stammte von dessen Leiter, SS-Sturmbannführer Hans Günther. De facto geschah das ohne Billigung des Propagandaministeriums; Propagandaminister Joseph Goebbels gab nie den Befehl zu diesem Projekt. Diese historische Tatsache ist insofern von Bedeutung, als sie die Rolle des vermeintlichen Dokumentarfilms innerhalb des Täuschungsmanövers neu definiert. Der Film war nie Teil des Gesamtplans, sondern die Rettungsmaßnahme eines Einzelnen. Dennoch ist die undifferenzierte Formulierung 'die Nazis drehten den Propagandafilm' heute stehender Narrativ. Das verändert die historische Realität. Die große Beachtung, die *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* innerhalb der Rezeption Theresienstadts erfahren hat, ist damit genau genommen nicht gerechtfertigt, denn der Filmdreh war nicht die konsequente Weiterführung und damit nicht der fulminante Höhepunkt des Täuschungsmanövers und ist folgerichtig auch nicht Symbol der nationalsozialistischen Lüge. Daher sei hier auf diesen korrigierenden Sachverhalt hingewiesen, im Folgenden wird die allgemeinere Formulierung der Vereinfachung halber jedoch übernommen. Das scheint auch insofern gerechtfertigt, als Karel Margry selbst in seinem Aufsatz diese Ausdrucksweise wählt, obwohl er sich im weiteren Verlauf auch der Entlarvung des wahren Auftraggebers annimmt. In dem einleitenden Abschnitt heißt es: „Zwischen 1944 und 1945 produzierten die Nazis einen Propagandafilm über Theresienstadt.“³⁹ So soll auch die Handhabung vorliegender Analyse erfolgen, denn auch wenn der Film nicht unmittelbar im Auftrag 'der Nazis' entstand, so illustrierte er doch die Kulisse in bewegten Bildern und bleibt dadurch ein unschätzbares Dokument der Lüge.

Heute sind uns nur einige Fragmente erhalten geblieben. Die vermeintliche Dokumentation war für die Weltöffentlichkeit bestimmt und wurde doch nur von

³⁹ Margry, Karel: 'Das Konzentrationslager als Idylle: „Theresienstadt“ – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet', in: Fritz Bauer Institut (Hg.): *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*, Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, Frankfurt am Main 1996, S. 319-352.

einigen wenigen Personen gesichtet. Nie wieder wird (vermutlich) die Möglichkeit bestehen, den Film im Ganzen zu sehen. Allein Rekonstruktionsversuche aufgrund von schriftlich fixierten Informationen, Zeichnungen und Zeitzeugenaussagen geben Aufschluss über die vollen 90 Minuten Filmmaterial. Die Fragmente geben einen einzigartigen Einblick in die illusorische Welt 'Theresienbad': „Es schien alles eine Idylle zu sein, wie man sie nur selten findet“⁴⁰, kommentiert der Erzähler in Carlo Ross' Jugendroman *Im Vorhof der Hölle*. Erst erschufen die Nationalsozialisten die Illusion, dann filmten sie sie, um der Weltöffentlichkeit ihr Trugbild zugänglich zu machen. Eine Art 'Werbefilm' für das schöne Siedlungsgebiet, eine „Inszenierung sorglos heiteren urbanen Zusammenlebens mit künstlerischen Darbietungen und gesellschaftlichem Treiben“⁴¹.

Frittas Zeichnung 'Film and Reality' zeigt den Dreh einer Propagandafilmszene⁴². Der Zeichner entlarvt mit dieser Szenerie die geschminkte Wirklichkeit. Ein erschöpft und völlig resigniert wirkender alter verhärmteter Inhaftierter wird von einer Art Visagistin für den Filmdreh geschminkt. Der Mann hat völlig überdimensionierte Proportionen. Vor allem sein Kopf ist auffallend groß, sein bärtiges Gesicht ist

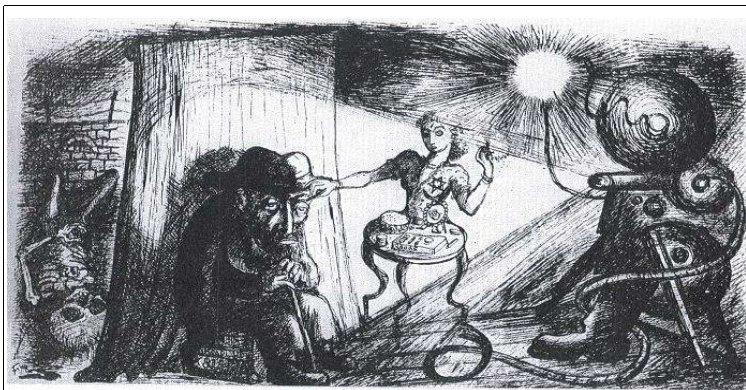


Abbildung 3: Fritz Taussig *Film and Reality*.

zerfurcht, seine Augen wirken müde und traurig. Er deutet auf die Wahrheit hin – auf das elende Dasein in Theresienstadt. Hinter einem Vorhang tritt die nackte Realität dann

ungeschönt und für den Betrachter deutlich sichtbar zutage. Ein völlig verdrehtes menschliches Skelett vor einer düsteren Festungsmauer, darüber Stacheldrahtzaun. Der linke Bildbereich ist 'Realität', der rechte ist 'Film'. Die Visagistin ist durch den Davidstern deutlich als Jüdin gekennzeichnet. Es könnte sich dabei um die tschechische Inhaftierte Irena Dodalova handeln, die Eichmann aufgrund ihrer

40 Ross, Carlo: *Im Vorhof der Hölle. Ein Buch gegen das Vergessen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2005, S. 213.

41 Benz, Wolfgang: *Theresienstadt in der Geschichte der deutschen Juden*, in: Kárný/Blodig/Kárná: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, S. 70.

42 Es handelt sich um den ersten Propagandafilm aus dem Jahr 1942. Von ihm sind nur wenige Aufnahmen (vor allem vom Dreh) erhalten, er hatte im Gegensatz zu seinem berühmten Nachfolger aus dem Jahr 1944 keinerlei filmische Wirkung. Alle Aussagen lassen sich gleichermaßen auf beide Filme beziehen, auch wenn der Vorgängerfilm in einem nicht verschönerten Theresienstadt gedreht wurde und damit ein Stück weit 'authentischer' ist.

filmtechnischen Erfahrung für die Produktion des ersten Propagandafilms verpflichtet hatte. Das komfortable Erscheinungsbild der Frauengestalt lässt auf Annehmlichkeiten aus der Kooperation mit den Nationalsozialisten schließen. Sie ist Instrument der Machthaber, weshalb Fritta sie entmenslicht, indem ihr Körper vom Rumpf abwärts mit dem Schminktisch verschmilzt – also mit ihrer trügerischen Aufgabe, das Leid der Inhaftierten zu beschönigen:

„She goes about her business of film making under the direction of the jack booted 'monster machine'. [...] Her job was to transform our death and suffering, illustrated by the skeleton and the sad old man for gullible potential viewers.“⁴³

Die schwere bedrohlich wirkende Filmapparatur ganz rechts illustriert die dominierende Macht der Nationalsozialisten, weshalb sie – im Kontrast zu der Jüdin – durch einen großen schwarzen Stiefel personifiziert wird. Die Maschine richtet gnadenlos den filmischen Lichtkegel auf den alten Mann und bestimmt damit die Filmszene. Sie ist der Motor des Filmdrehs, ohne sie funktioniert nichts. Die Zeichnung ist Frittas Protest gegen die gestellten Aufnahmen des trügerischen Propagandafilms:

„Von Seiten der meisten Ghettobewohner regte sich Widerstand, denn man hatte mit wachen Sinnen erkannt, dass hier ein Film entstehen sollte, der mit der Wirklichkeit des Ghettolebens nichts zu tun hatte. Es wurden Szenen gedreht, wie sich der dümmste Judenhasser die Juden und ihr tägliches Leben vorstellte.“⁴⁴

Der vermeintliche Dokumentarfilm ist vor allem der Wendepunkt in der illusorischen Bestimmung Theresienstadts. Danach wurden die Neuerungen nicht mehr gebraucht. Theresienstadt verwandelte sich von heute auf morgen wieder in ein elendes Lager, und die großen Oktobertransporte von 1944 setzten ein, in denen der Großteil der Inhaftierten – unter ihnen fast alle Künstler aus Theresienstadt – in den Osten deportiert wurden.

In Theresienstadt führten die Inhaftierten aufgrund des Illusionscharakters ein 'Als-ob-Leben'. Sie mussten so tun, als ob sie in einer jüdischen Mustersiedlung lebten; und in puncto Kultur lebten sie sogar mitunter, als ob sie ein normales Leben führten. Der symbolische Ausdruck 'als ob' stammt aus einem dem Kabarettisten Leo Strauss gewidmeten Gedicht von Else Krásá aus dem Jahr 1943.

„Leo Strauss, der Sohn des Operettenkönigs Oscar Strauss, einer der herausragenden Autoren des Theresienstädter Kabarets, vertonte diese Zeilen (die ersten vier Zeilen gehören zu dem Gedicht, der Rest kommt von Strauss) zu einem brillianten Couplet. In Theresienstadt wurden die Verse zu einer feststehenden Redewendung oder besser: zu einer (Über-)Lebenshaltung.“⁴⁵

43 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 59f.

44 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 211.

45 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 265.

Als ob ist zu einem Symbol für Theresienstadt avanciert, in zahlreichen Publikationen findet das Chanson Erwähnung oder ist sogar im Ganzen abgedruckt. Die Redewendung wird vielfach bewusst in die Syntax integriert. Die Publikation von Philipp Manes in Theresienstadt verfasstem 'Tatsachenbericht' heißt *Als ob's ein Leben wär*, und ihr ist ein Abdruck des Chansontextes vorangestellt. Durch solche und andere Einarbeitungen steigert sich der Bekanntheitsgrad dieser meisterhaft ironisierenden Verse zusätzlich. Ein Auszug skizziert das Sujet des Gedichts – die 'Als-ob-Welt' Theresienstadt:

„Ich kenn ein kleines Städtchen, / Ein Städtchen ganz tiptop, / Ich nenn es nicht beim Namen, /
Ich nenn die Stadt Als-ob. // Nicht alle Leute dürfen / In diese Stadt hinein, / Es müssen
Auserwählte / Der Als-ob-Rasse sein. // Die Leben dort ihr Leben, / Als obs ein Leben wär. /
Und freun sich mit Gerüchten, / Als obs die Wahrheit wär. // [...] Es gibt auch ein Kaffeehaus /
Gleich dem Café de l'Europe, / und bei Musikbegleitung / Fühlt man sich dort als ob. // [...] Man trägt das schwere Schicksal, / Als ob es nicht so schwer, / Und spricht von schöner Zukunft, / Als obs schon morgen wär.“⁴⁶

Vor allem Frido Mann betont diese stehende Wendung, die zu einem Synonym für den Kontrastcharakter Theresienstadts geworden ist, in seinem Roman *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* auffallend häufig. Theresienstadt wird als historischer Schauplatz zu 'Als ob' abstrahiert und damit zur Allegorie seiner Parabel – zum Symbol für die Lüge. Mann gebraucht bewusst die Substantivform des Gedichttitels, denn diese Wendung macht die durch den trügerischen Illusionscharakter verursachte Paradoxie des Lagers begrifflich fassbar.

1.2 Verschiebepark und Ort des Leids: *Das wahre Theresienstadt*

„Wenn aber in den Mauern Theresienstadts eine Art Scheinwelt entstehen konnte, so sind die Theresienstädter Häftlinge gleichwohl von der Wirklichkeit des Konzentrationslagers eingeholt worden und haben durch fürchterliches Leid und mit ihrem Leben bezahlt.“⁴⁷

Theresienstadt bedeutete nichts anderes als eine propagandistische Nutzung von wehrlosen Opfern vor ihrer Ausrottung. Es war keinesfalls ein 'Kulturlager', sondern ein Verschiebepark, auf dem die Machthaber – um ein positives Bild vorzutäuschen – ein Kulturleben tolerierten. Im Anschluss wurde der Großteil der Häftlinge in insgesamt 63 Transporten weiter in die Vernichtungslager deportiert. Von den rund 141.000 Menschen, die zwischen 1941 und 1945 das Lager passierten,

46 Vgl. Salus, Grete: *Niemand, nichts – ein Jude. Theresienstadt, Auschwitz, Oederan*, Verlag Darmstädter Blätter, Darmstadt 1981, S. 53f oder Kolářová, Eva: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, Ustí nad Labem 1998, S. 129f.

47 Kuna, Milan: *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, Frankfurt/Main 1998, S. 226.

wurden etwa 88.000 weiter in den Osten verschleppt. Bereits ab Oktober 1942 gingen nahezu alle Transporte, die von Theresienstadt abfuhren, nach Auschwitz II-Birkenau. In der letzten von fünf Deportationswellen wurde im Oktober 1944 der Großteil der Inhaftierten liquidationsartig abtransportiert. Theresienstadt war als Zwischenstation gedacht, als eine Art Übergangslösung, da das Lager Lodz bereits überbelegt war. Die propagandistische Nutzung ist eher als Nebenfunktion zu betrachten, da sie erst später entdeckt wurde und zu keinem Zeitpunkt die Hauptfunktion der Weiterdeportation in die Vernichtungslager entscheidend beeinflusste.

Neben der Hauptfunktion Theresienstadts als Verladebahnhof sind vor allem die realen Zustände im Vorzeigelager Merkmal seines wahren Charakters. Die Lebensumstände in Theresienstadt entsprachen weitgehend denen eines typischen Konzentrationslagers. Auch wenn das Lager im Aufbau eher als Ghetto konzipiert war,

„erfüllte Theresienstadt die wesentlichen Kriterien eines Konzentrationslagers – Zwanghaftigkeit, Entpersonalisierung, Todesdrohung, unmenschliche Lebensbedingungen – und war keineswegs ein Ghetto, wie die bis heute vielfach gebräuchliche Bezeichnung lautet“⁴⁸.

Obwohl Theresienstadt die typische Ikonografie des Konzentrationslagers – kahlgeschorene Köpfe, Sträflingskleidung, Stacheldrahtzäune, Baracken, Wachtürme – vermissen ließ, lebten die Menschen dort in ähnlich elenden Lebensverhältnissen: chronischer Hunger, Überfülltheit, harte Arbeit, mangelnde Hygiene, Ungeziefer, unzureichende medizinische Versorgung, Krankheiten, Schmutz, Erniedrigungen durch die SS und ständige Angst vor Deportationen bestimmten das Dasein der Häftlinge. Vor allem die Aspekte Hunger und Transport dominierten den Alltag der Inhaftierten.

'Leben und Tod in Theresienstadt – Gesicht des Lebensalltags im Ghetto' heißt ein Teilbereich der Dauerausstellung im Ghetto-Museum der Gedenkstätte Theresienstadt. Dieser Abschnitt befasst sich neben der Kultur, dem religiösen Leben und dem aktiven Widerstand vor allem mit den einzelnen Aspekten der Lebensumstände im Lager. In thematischen Blöcken werden hier die schwierigen Bedingungen und die schlimmen Zustände deutlich, denen die Inhaftierten in Theresienstadt ausgesetzt waren. Zunächst sollte dafür die Grundsituation skizziert werden: Gleich nach der Ankunft in Theresienstadt wurden Männer und Frauen

48 Feder, Richard: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt. Theresienstadt 1941-1945. Bericht eines Rabbiners*, hrsg. von Michael Philipp, Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam 2004, S. 245.

getrennt, auch die meisten Kinder wurden in gesonderten Quartieren untergebracht. Herr über Leben und Tod der Gefangenen war die Kommandantur der SS mit dem Lagerleiter an der Spitze. Ein System von willkürlichen Anordnungen und Verboten bestimmte den Lageralltag. Im Fall einer 'Zu widerhandlung' drohten Strafen wie Folter, Kleine Festung, Hinrichtung oder Transport. Man lebte in einer stark heterogenen Zwangsgemeinschaft eng auf eng mit Menschen verschiedener Nationalität, Religion, Gesinnung, Weltanschauung, Mentalität und Tradition.

Der Hunger bestimmte den Lageralltag am prägnantesten, die Ernährungssituation in Theresienstadt war katastrophal. Die mangelnde Versorgung machte sich in einer langfristigen Unterernährung bemerkbar. Die Rationen waren nicht nur völlig unzureichend, sondern hinsichtlich ihres Nährwertes auch einseitig und unausgewogen. Brot schlechter Qualität war das Hauptnahrungsmittel in Theresienstadt. Um ihr Essen erhalten zu können, mussten die Häftlinge in langen Schlangen an den Ausgabestellen warten. Die Nahrungsverteilung verlief nach verschiedenen Verpflegungskategorien. Vor allem Schwerarbeiter erhielten eine Zusatzration, während die alten Menschen vielfach eines elenden Hungertods starben. Dagegen war die Ernährung der Kinder besser, da sie in den Augen der jüdischen 'Selbstverwaltung' die Zukunft repräsentierten. Wer Bekannte außerhalb der Lagermauern besaß, konnte seine Ernährung zusätzlich durch Päckchen mit Lebensmitteln aufbessern. Dieses Glück war allerdings nur einem geringen Teil der Häftlingsgemeinschaft vergönnt.

Daneben bestimmte vor allem die Platznot das Dasein in Theresienstadt. „Zu den bedrückendsten Seiten des Lebens im Ghetto gehörte der völlige Platzmangel für die Unterkünfte“.⁴⁹ Aufgrund der starken Überbevölkerung verloren die Häftlinge in Theresienstadt den kleinsten Rest an Privatsphäre. Zusammengepfercht mussten sie – überwiegend auf dreistöckigen Pritschen – auf engstem Raum zurechtkommen. 1942 betrug die durchschnittliche Wohnfläche einer Person nur 1,65 m². Die ohnehin schwierige Situation in den Unterkünften wurde durch Faktoren wie das Ungeziefer, die Lichtsperrn oder die katastrophalen hygienischen Zustände zusätzlich verschärft. Krankheiten und Epidemien grassierten, die unzureichenden gesundheitlichen Versorgungsmöglichkeiten konnten eine hohe Sterblichkeit nicht verhindern. Trotz der aufopferungsvollen Bemühungen des Krankenpersonals von

49 Blodig, Vojtěch: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945. Führer durch die Dauerausstellung des Ghetto-Museums in Theresienstadt*, Verlag Helena Osvaldová, Prag 2003, S. 55.

Theresienstadt blieb der Krankenstand aufgrund der starken Belastungen und der schlechten, die Gesundheit betreffenden Situation immer hoch.

Zu diesen ungünstigen Lebensbedingungen kam die harte Arbeit. Obwohl Theresienstadt kein Arbeitslager war, mussten alle 16- bis 60-jährigen Gefangenen arbeiten, in erster Linie für die Funktionsfähigkeit des Lagers und für die Bedürfnisse der SS sowie für Firmen außerhalb Theresienstadts. Für gewöhnlich betrug die Arbeitszeit 52 bis 54 Stunden, im November 1944 konnten es wegen der Oktobertransporte allerdings bis zu 70 Stunden werden. Die Lebensbedingungen der älteren Menschen in Theresienstadt waren besonders erschütternd:

„Sie litten noch stärker als die übrigen Gefangenen an den Unzulänglichkeiten der elementaren hygienischen Bedingungen und an der häufigen Unerreichbarkeit ärztlicher Fürsorge.“⁵⁰

Weil sie oft nicht mehr arbeitsfähig waren, erhielten sie die geringsten Lebensmittelrationen und litten unsäglichen Hunger. Ihre Sterblichkeit war dementsprechend außerordentlich hoch. Nicht zu unterschätzen sind auch die psychischen Belastungen, die die schlechten Bedingungen des Lagerdaseins hervorriefen. Angst, Trauer, Sorge und Unwissenheit belasteten die Menschen und erschwerten ihren Lageralltag zusätzlich.

Die Aussagen dieses Kapitels müssen als Grundlage der gesamten folgenden Analyse betrachtet werden. Der Hauptgegenstand ist das Kulturleben, weshalb dieser Aspekt folgerichtig im Mittelpunkt stehen wird. Das ändert allerdings nichts an der Tatsache der hier beschriebenen Lebens- und damit auch Schaffensbedingungen.

2. Alltagskultur und 'Hochkultur' in Theresienstadt

Unter normalen Gegebenheiten beziehungsweise in natürlichen Gesellschaftsformen werden Alltagskultur als Massenkultur und Hochkultur als individuelles Erzeugnis Einzelner voneinander separiert. Der Begriff 'Alltagskultur' konzentriert sich auf Lebensformen, die grundsätzlich von allen Menschen gestaltet werden können. Das heißt: Potenziell besitzt jeder Mensch die Möglichkeit, an der jeweils gegenwärtigen Alltagskultur teilzuhaben und sie individuell mitzuprägen. Die Hochkultur hingegen zielt auf eine Konzentration individueller Kreativität, bezweckt also das Gegenteil der Massenkultur des Alltags. Mit Hochkultur sind vor allem als besonders wertvoll akzeptierte Kulturleistungen konnotiert, neben intellektuellen insbesondere solche künstlerischer Art. Gegenwärtig ist allerdings ein Trend zur Verschiebung dieser

50 Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 89.

Festlegungen erkennbar. Die Kunst rückt mehr und mehr aus einer elitären Ecke in das Zentrum des Alltags vieler Menschen. In der Zwangsgemeinschaft Theresienstadt wurde die Struktur des Subsystems noch weit mehr aufgelöst: Das Kommunikationssystem Kunst war nicht nur ein Subsystem der Theresienstädter Kultur, sondern auch integraler Bestandteil der Alltagskultur.

Im Folgenden soll neben der Alltagskultur primär eben diese einzigartige Theresienstädter 'Hochkultur' präzisiert werden, wobei neben ihrer Bedeutung innerhalb des Alltags der Häftlinge und ihren Hauptcharakteristika wie Erscheinungsformen vor allem ihre Einzigartigkeit und Paradoxie herausgearbeitet werden soll. Das Kunstleben steht dabei im Mittelpunkt und wird als Hauptanalysegegenstand herangezogen. Das Spannungsfeld ihres Entstehungszusammenhangs prägt die Theresienstädter 'Hochkultur' bis heute und ließ sie in ihrer Einzigartigkeit zum kulturellen Ausnahmephänomen werden.

2.1 Der tägliche Kampf um 'Normalität': *Alltagskultur in Theresienstadt*

Der Begriff 'Normalität' erweist sich in Bezug auf Theresienstadt als ambivalent. Auf der einen Seite waren die Inhaftierten verzweifelt darum bemüht, sich durch eine Art Alltagsleben eine gewisse Normalität zu schaffen, auf der anderen Seite war das Vortäuschen von gesellschaftlicher Normalität ein Aspekt der nationalsozialistischen Pläne. Man bemühte sich also seitens der Opfer um eine Normalität, die das Dasein in Theresienstadt erträglicher machen sollte. Diese wurde aber gleichzeitig von der SS für deren Zwecke missbraucht. Ähnlich dem Kulturleben wurde also auch das hart erarbeitete Alltagsleben zu Täuschungszwecken benutzt. Normalität in Theresienstadt beruhte wie die Kulturarbeit auf der trügerischen Scheinwelt, half den Opfern allerdings gleichzeitig zu überleben. Auch dieser Aspekt steht im Theresienstädter Spannungsfeld aus Täuschung, Überleben und Widerstand.

Normalität bedeutete inmitten der Theresienstädter Lebenswirklichkeit vor allem, eine gewisse Sicherheit spendende Regelmäßigkeit in das individuelle Dasein zu bringen: ein festes Quartier, ein Mindestmaß an Körperhygiene, eine 'abgesicherte' Tätigkeit, eine Position innerhalb der Zwangsgemeinschaft, regelmäßigen Kontakt mit den Angehörigen, einen erträglichen Umgang mit dem Hunger und der Essenszuteilung, feste soziale und emotionale Kontakte, (regelmäßiges) kulturelles Leben, psychische und physische Stabilität. Obwohl auch die 'Hochkultur' in

Theresienstadt unmittelbar in das Alltagsleben integriert war, muss grundsätzlich zwischen Kultur und Alltag unterschieden werden. Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Kaschuba, geht davon aus, dass

„wir im Bereich des 'Kulturellen' die Regeln und Praktiken gesellschaftlichen Zusammenlebens auffinden, während wir im Raum des 'Alltäglichen' die Orte und Situationen sozialen Erlebens beobachten können.“⁵¹

Kultur ist die Praxis des gesellschaftlichen Lebens, während Alltag unmittelbares soziales Erleben bedeutet. Dazu zählt auch das Arbeiten und der Schlaf. In der Extremsituation Theresienstadt erhielt der Begriff 'Alltag' eine veränderte Definition. Hier bedeutete Alltagsleben nicht nur soziales Erleben, sondern bewusstes Mittel zum Überleben. Als Errungenschaft erhielt der Alltag eine völlig neue Wertung. Er wurde gleichbedeutend mit rettender Normalität. Neben der Kultur wurde auch der Alltag in Theresienstadt zur bewusst angewandten Praxis und nahm dadurch sowie durch den Charakter Theresienstadts einzigartige Formen an.

Unter Alltag versteht man gewöhnlicherweise routinemäßige Abläufe bei zivilisierten Menschen im Tages- und Wochenzyklus. Der Alltag ist durch sich wiederholende Muster von Arbeit, Konsum (Einkauf und Essen), Freizeit, sozialer sowie kultureller Betätigung und Schlaf geprägt. Wesentliche Aspekte des Alltags in Freiheit wie das Konsumverhalten fielen in der Lagerrealität weg, andere wie zum Beispiel der Gang zur Essensausgabe wurden wichtige Merkmale des alltäglichen (Über-)Lebens.

Immer wieder wurde diese Normalität durch die tödliche Realität – in erster Linie in Form von Transporten in den Osten – unterbrochen. Alltagskultur entwickelte sich ähnlich dem Kulturleben daher besonders intensiv in Phasen ohne abgehende Transporte. Die Zeitzeugin Zdenka Fantlová gebraucht dafür ebenfalls den Begriff der 'Normalität':

„Wenn die Transporte mit unbekanntem Ziel nicht gewesen wären, hätte man unser Leben fast als normal bezeichnen können. So aber hing das Damoklesschwert ständig an einem seidenen Faden über unseren Häuption und wir wurden unsere Angst nicht los.“⁵²

In diesen transportfreien Zeiträumen kehrte in Theresienstadt tatsächlich eine gewisse 'Normalität' ein, ein scheinbar gesichertes, wenn auch elendes Alltagsleben. Alltag muss nicht gleichbedeutend mit 'schöner Alltag' sein, es geht vielmehr um eine Art alltäglichen 'Einerleis' in Form sich wiederholender Muster. In Theresienstadt war der Alltag nur eine erträgliche Regelmäßigkeit des Daseins – das Gewohnte, das Übliche – mit wenigen schönen Augenblicken aus dem Bereich der

51 Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, S. 115.

52 Fantlová, Zdenka: „*In der Ruhe liegt die Kraft*“, sagte mein Vater, Weidle Verlag, Bonn 1999, S. 90.

Kunst, des Sports, der Religion, der Familie usw. Alltag als Routine zivilisierter Menschen im Tages- und Wochenzyklus konnte in Theresienstadt nur entstehen, weil die Inhaftierten dort durch Unwissenheit noch Hoffnung auf Überleben hatten und die Todesangst so verdrängen konnten. In Auschwitz wäre eine Art 'normalen' Alltagslebens schier undenkbar gewesen, auch wenn der Tag dort in gewissem Maße ebenfalls gegliedert war. Noch mehr als in Theresienstadt minimierte sich das Alltagsleben in Auschwitz zu einem reinen täglichen Überlebenskampf.

2.2 'Lebensmittel' Kunst: Die 'Hochkultur' als integrierter Teil des Lageralltags

In Theresienstadt gingen die Alltagskultur und die 'Hochkultur' eine einzigartige Bindung ein. Auch in normalen Gesellschaften kann künstlerische und intellektuelle Aktivität in das Alltagsgeschehen integriert werden, dennoch bleibt vor allem die künstlerische Sphäre – abgesehen von Kunst- und Kulturberufen sowie kunstbegeisterten Menschen – abgesondert vom täglichen Tagesablauf. In Theresienstadt wurde die Kulturarbeit und die Rezeption von Kunst und Wissenschaft hingegen für viele Häftlinge zu einem wichtigen Bestandteil ihres alltäglichen Lagerdaseins. 'Hochkultur' wurde damit zu einer Art 'Massenkultur', wenn auch längst nicht alle Inhaftierten mit ihr in Berührung kamen. Diese Betätigung beziehungsweise Beteiligung wurde neben der Nahrung zu einer Art 'Lebensmittel', das das geistige Überleben sicherte. Kulturelle Veranstaltungen wurden zur festen Komponente der täglichen Feierabendgestaltung, zudem dichteten, zeichneten und schrieben viele Häftlinge, wann immer sie Zeit und Raum dazu fanden – auch wenn sie oft vor ihrer Inhaftierung mit solchen Betätigungsfeldern nicht in Berührung gekommen waren.

Die Integration von geistiger Tätigkeit in den Lageralltag ist in erster Linie tragisch motiviert, denn es herrschte eine wahre Not, sich auszudrücken beziehungsweise die Erlebnisse auf diesem Wege zu verarbeiten. Das förderte die unmittelbare Einbindung in das tägliche Geschehen. So mischten sich in Theresienstadt vielfach die Geistlosigkeit des alltäglichen Lagerlebens unmittelbar mit der Geistigkeit der Häftlinge. Ein metaphorisches Beispiel erwähnt die Zeitzeugin Elsa Bernstein. Sie berichtet über die dichterische Tätigkeit eines Mithäftlings während des Toilettendienstes – eine Szenerie, die in einem normalen Gesellschaftszustand ungewöhnlich wäre:

„[...] auf einem Klappstühlchen, Bleistift und Notizbuch in der Hand, entledigte er sich mit der jonglierenden Reimleichtigkeit seiner Bildungsgeneration dessen, was innerlich aufgestaut, vielleicht hätte bedrücklich werden können, ironische und satirische Gegenwartsausschnitte, die sub rosa manches auszusprechen gestatteten, was in Prosa hätte bedenklich erscheinen müssen. [...] So wußte Vater Geissmar auch diese niedrigste Funktion um einige Stufen zu erhöhen, und der engere Kreis um ihn wartet immer schon voll Begierde auf das poetische Ergebnis des unpoetischen Wachdienstes.“⁵³

Die sprachlich evozierte Assoziation zwischen dem Gang zur Toilette und der dichterischen Tätigkeit beschreibt die unmittelbare Verwobenheit von primitivster Alltäglichkeit und hoher Geistigkeit. In Theresienstadt fügte sich Kunst vielfach in das Alltagsleben ein und bestimmte es intensiver als unter normalen Bedingungen. So konnte sich auch ein niederer Ort wie das Klosett zum Ort hohen künstlerischen Schaffens entwickeln. „[...] culture could be found everywhere, including the latrines“⁵⁴, stellt auch der jüdische Autor George E. Berkley in seiner Theresienstadt-Publikation *Hitler's gift. The Story of Theresienstadt* fest.

Die enge Verwobenheit von Alltagskultur und 'Hochkultur' in Theresienstadt macht das Kulturleben des Lagers heute zu einer einzigartigen Quelle für die Erforschung des historischen 'Felds' Theresienstadt:

„Da musikalische und sonstige künstlerische Aktivitäten der Gefangenen einen integralen Bestandteil des Lageralltags darstellten, führt ihre „dichte“ Beschreibung (Clifford Geertz) [...] zu neuen Sichtweisen der stark differenzierten Häftlingsgesellschaft sowie der Ambivalenzen, Verhaltenszwänge, Widersprüchlichkeiten und spezifischen Normen- und Wertsysteme, die das Lagerleben entscheidend prägten.“⁵⁵

Da das 'Feld' Theresienstadt als historischer Ort nicht mehr unmittelbar zugänglich ist, rücken vor allem adäquate Quellen zur dichten Beschreibung und Deutung der vergangenen Lagerrealität ins Licht des Interesses. Hierbei kann die 'Hochkultur' eine Quelle zur Erfassung auch der Alltagskultur sowie der allgemeinen Strukturen Theresienstadts darstellen. Ebenso verhält es sich umgekehrt. Ihre Bedeutung innerhalb des damaligen Alltags erklärt ihre signifikante Nutzung als Material zur Erforschung der Lagerwelt 'Theresienstadt'.

53 Bernstein, Elsa: *Das Leben als Drama. Erinnerungen an Theresienstadt*, hrsg. von Rita Bake und Birgit Kiupel, Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 2005, S. 44.

54 Berkley, George E.: *Hitler's gift. The story of Theresienstadt*, Branden Books, Boston 1993, S. 125.

55 Loewy, Hanno: *Newsletter zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*. Informationen des Fritz Bauer Instituts (unter http://www.fritz-bauer-institut.de/infothek/infothek_nl-23.htm).

2.3 Offiziell/geheim – Künstler/Laien – tschechisch/deutsch – Produktion/Realisation: *Charakterprofil eines Kulturphänomens*

Kulturelle Erscheinungsformen wie Kunst, Sport, Bildung, Religion oder Wissenschaft mögen im normalen Leben – zum Beispiel gegenüber der Dominanz von Konsum und Wirtschaft – eine eher nachrangige Rolle spielen und eher dem Wohlbefinden des (Kultur-)Menschen dienen. In Gefangenschaft aber – im Kampf um das Menschbleiben – werden sie zu entscheidenden Lebensformen. Im Fall der Theresienstädter Kultur fielen wesentliche Merkmale einer üblichen Kultur weg, weshalb vor allem die 'Hochkultur' darin einen anderen Stellenwert einnahm. Durch die Begriffspaare im Titel lässt sich diese Theresienstädter 'Hochkultur' näher skizzieren, denn sie sind die wesentlichen Charaktermerkmale der vielschichtigen kulturellen Aktivitäten im Vorzeigelager.

Offiziell/geheim: Im Bereich kreativer Betätigung war in den Konzentrationslagern alles verboten, was nicht ausdrücklich erlaubt oder befohlen wurde. In Theresienstadt war der künstlerische und intellektuelle Freiraum aufgrund der Täuschungsintention größer, trotzdem musste auch hier vieles im Geheimen geschehen. Die SS duldete, förderte und forcierte viel; um aber den Mitinhaftierten, der Außenwelt und vor allem der Nachwelt eine Botschaft über die Wahrheit Theresienstadts hinterlassen zu können, musste geheim gearbeitet werden. Vieles, was in anderen Lagern undenkbar gewesen wäre, konnte in Theresienstadt durch die Gleichgültigkeit der SS umgesetzt werden. Auch wenn die Machthaber die symbolischen Botschaften durchschauten, griffen sie oft erst ein, wenn tatsächlich die Gefahr eines Aufstands im Lager oder eines Eingreifens der Weltöffentlichkeit drohte. Der durch die Täuschung entstandene Spielraum wurde neben einem ausgeprägten offiziellen Kulturleben, repräsentiert durch die Abteilung 'Freizeitgestaltung', und privater Kulturarbeit auch von geheimen kulturellen Aktivitäten ausgefüllt. Wenn es darum geht, das Theresienstädter Kulturleben zu erfassen, müssen daher alle Facetten berücksichtigt werden. Grundlegend ist die Tatsache, dass die offizielle Kulturarbeit der 'Freizeitgestaltung' außer auf dem Täuschungshöhepunkt nicht unmittelbar forciert war, sondern missbrauchtes Produkt der ambitionierten Häftlinge und dass sie damit keineswegs nur zu Täuschungszwecken existierte, sondern gleichzeitig Lebenselixier vieler Inhaftierter war.

Unter dem Terminus 'Theresienstädter Kulturleben' wird heute vor allem die

freiwillige, die geheime sowie die symbolisch zum Widerstand umfunktionierte Form der forcierten 'Hochkultur' gefasst. Der Volkskundler Christoph Daxelmüller konstatiert: „Die Faszination kultureller Tätigkeit beruht auf ihrer Freiwilligkeit, nicht auf Zwang.“⁵⁶ Diese Form der Kunst und Wissenschaft hatte eine therapeutische Funktion und war Kritik beziehungsweise Rebellion gegen die Peiniger. Vor allem die subversive Ebene der geheimen Kunst und der versteckten Anspielungen wie symbolischen Botschaften innerhalb der forcierten Kunst bewegen die Nachwelt, denn das Geheime, Verbotene, Verborgene, Gefährliche, Illegale übt auf die Menschen ungebrochene Faszination aus. Das tödliche Risiko, das hinter der geheimen Theresienstädter 'Hochkultur' stand, erhöht ihren menschlichen Stellenwert. Die im weiteren Verlauf der Analyse mehrfach herangezogene Kinderoper *Brundibár* beispielsweise ist forcierte und widerständlerische Kunst in einem, da sie zwar vor der Delegation aufgeführt werden musste, in ihrer Allegorie aber eine Anspielung auf das Hitler-Regime und gleichzeitig Hoffnungsschimmer für die Theresienstädter Kinder war.

Künstler⁵⁷/Laien: Aufgrund seiner Täuschungsfunktion wurden neben anderen wichtigen Persönlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens europäische Wissenschaftler und insbesondere Künstler aller Kunstzweige nach Theresienstadt deportiert. Im Lager befand sich eine unnatürliche Dichte künstlerisch versierter und aktiver Menschen, die zusammen mit aus der Not heraus Schaffenden, künstlerisch ambitionierten Laien und bis dahin unentdeckten Talenten das bis heute unbegreifliche Theresienstädter künstlerische Leben schufen.

Die meist professionellen Bildner, Komponisten, Literaten usw. sind neben den Wissenschaftlern Basis und Nährboden der Theresienstädter Kulturarbeit. Aber auch die Aktivität der unzähligen Laien, die sich in Theresienstadt künstlerisch und wissenschaftlich betätigten, prägen das, was wir heute als das Theresienstädter Kulturleben bezeichnen. Sie schufen und referierten entweder in Zusammenarbeit und durch Inspiration der Künstler und Wissenschaftler oder aber aus der Not heraus für sich allein oder in kleinen Gruppen zur individuellen Bewältigung der

56 Daxelmüller, Christoph: *Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern*, in: Herbert, Ulrich/Orth, Karin/Dieckmann, Christoph (Hg.): *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Band II Entwicklung und Struktur, Wallstein Verlag, Göttingen 1998, S. 996.

57 Da die Kunst einen thematischen Schwerpunkt der vorliegenden Analyse bildet, wird im Titel dieser Terminus fokussiert. Natürlich geht es daneben auch um die große Anzahl an Wissenschaftlern.

Extremsituation. Viele künstlerisch Unerfahrene fanden erst durch ihr Schicksal in Theresienstadt zum Kunstschaffen. Meist dichteten sie, zeichneten, schrieben Tagebücher oder sangen und musizierten. Folglich entstanden in Theresienstadt im Bereich der Kunstarbeit sowohl qualitativ anspruchsvolle Kunstwerke anerkannter Künstler wie auch unzählige Laienproduktionen von künstlerisch aktiven Häftlingen. Die kunstästhetische Qualität der Theresienstädter Produktionen ist für die Aufarbeitung der Geschichte und für das Gedenken an die Opfer insofern irrelevant, als für den überwiegenden Teil der Laien dieses Schaffen in erster Linie eine Ablenkung, eine Beschäftigung, eine Flucht ins Geistige, eine Form des Widerstands und Mittel zur Dokumentation war. Nur einige professionelle Künstler schufen ihres künstlerischen Anspruchs wegen und beurteilten ihre und die Werke anderer unter kunstästhetischen Gesichtspunkten. Ein Beispiel sind die Musikkritiken des Komponisten Viktor Ullmann⁵⁸.

Unter den künstlerisch und intellektuell aktiven Häftlingen gab es auch unerwartete Talente wie den jungen, lyrisch begabten Tschechen Hanuš Hachenburg (1929-1944), dessen Gedichte ihn zum bewunderten Autor der Theresienstädter Kinderzeitung *Vedem* der Jungen aus Heim 1 machten: „Seine Gedichte gehören zum Bewegendsten, was von den Kindern des Ghettos geblieben ist“⁵⁹, stellt auch Hannelore Brenner-Wonschick in ihrer Publikation *Die Mädchen von Zimmer 28* fest. Mit nur 13 Jahren wurde der junge Hachenburg in Auschwitz ermordet. Er ging damit als eines der vielen 'verlorenen Talente' in die Geschichte ein. Heute stehen zwar vor allem die durch Können, Schicksal, Persönlichkeit oder andere Faktoren herausragenden Kunstschaffenden und außergewöhnliche oder gut dokumentierte Geschichtsmomente synonym für das Theresienstädter Kulturleben, allerdings gehören die unzähligen Laien und unbekannten Schöpfer ebenso dazu.

Produktion/Realisation: In einem freien Kulturleben ist es völlig normal, dass Kunst produziert und, sofern es sich um Formen wie Theater, Opern, Kabarett oder Musikkompositionen handelt, auch realisiert wird – ebenso verhält es sich mit wissenschaftlichen Vorträgen. In einem nationalsozialistischen Lager kam es hingegen wenn überhaupt zur Produktion; die Realisation von Theaterstücken oder Konzerten war oft nicht denkbar. Anders in Theresienstadt, wo die künstlerische

58 Ullmann, Viktor: *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz, v. Bockel Verlag, Hamburg 1993.

59 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 108 (z. B. sein Gedicht 'Mein Land', S. 107f).

Produktion fast immer auch realisiert werden konnte: auf dem Höhepunkt der Täuschung sogar in großen Sälen und mit professioneller Ausstattung. Ansonsten hatten die Aufführungen stark improvisatorischen Charakter, wie zum Beispiel die im Museum der damaligen Magdeburger Kaserne nachgestellten Kostümentwürfe belegen. Die Kostüme wurden aus Stofffetzen und Lumpen gefertigt, das Bühnenbild war meist stark reduziert oder mit Hilfe der vorhandenen Utensilien gestaltet, und die 'Bühnen' befanden sich auf Dachböden, in Durchgängen oder auf den Höfen der Kasernen. Der Existenz von Produktion und Realisation entsprechend gab es in Theresienstadt neben den aktiv Schaffenden einen großen Rezipientenkreis, der trotz der passiven Teilnahme das Theresienstädter Kulturleben mitbestimmte. Ohne ein dankbares Publikum hätte das Kulturleben nicht ein solches Ausmaß annehmen können. Vor allem die realisationsgebundenen Zweige hätten sich weitaus weniger entwickelt.

Tschechisch/deutsch: Die extreme Heterogenität der Zwangsgemeinschaft der Theresienstädter Inhaftierten, das multikulturelle und multikonfessionelle Milieu, bezeichnet Jana Štefaniková in ihrem Aufsatz 'Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944' als 'melting pot'⁶⁰. In Theresienstadt vermischten sich durch die Funktion als Sammellager jüdische, deutsche, tschechische, holländische, ungarische und andere Einflüsse. Durch die politische und propagandistische Entwicklung Theresienstadts bestand die erzwungene Häftlingsgemeinschaft zum größten Teil aus tschechischen Inhaftierten, in der Anzahl direkt gefolgt von den Opfern aus Deutschland und Österreich. Das 'Zusammenleben' dieser beiden Nationalitäten in der Extremsituation gestaltete sich schwierig. Die Tschechen waren die ersten Häftlinge im Lager, viele wichtige Funktionen und Positionen blieben daher auch in tschechischer Hand, als die Häftlinge aus dem Großdeutschen Reich im Lager ankamen. Der Grundstein für eine Rivalität war damit gelegt. Zudem sprachen die deutschen Häftlinge das verhasste Deutsch, weshalb sie unweigerlich mit den Machthabern assoziiert wurden. Diese Gespaltenheit spiegelte sich auch und vor allem im kulturellen Bereich wider. Künstlerische und intellektuelle Aktivität konnte in einem solchen Ambiente zwar als Sprache der Verständigung und als Vermittler wirken und so Widersprüche versöhnen – sie brachte sie aber auch oft erst zutage. So gliedern sich die Kunst- und die

⁶⁰ Vgl. Štefaniková, Jana: *Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2004*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Michael Wögerbauer, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA, Prag 2004, S. 117.

Vortragszene Theresienstadts im Wesentlichen in deutsche und tschechische Bereiche. Der Zeitzeuge Karel Herrmann teilt deshalb zum Beispiel das deutsche und das tschechische Theater in unterschiedliche Rubriken⁶¹. Wenn also von 'Kulturleben' die Rede ist, sollte klar sein, dass ein nicht unwesentlicher Teil nur den tschechischen Inhaftierten von Nutzen war, während andere Bereiche den deutschen Häftlingen vorbehalten blieben. Natürlich wurde nicht überall strikt getrennt, viele kulturelle Produktionen waren fruchtbar für beide Seiten, weshalb im Folgenden nicht an jeder Stelle explizit differenziert wird.

2.4 Quantität, Qualität und Bandbreite: *Kunst in Theresienstadt* versus *Kunst in anderen Lagern*

In fast allen Lagern des NS-Regimes gab es eine gewisse künstlerische Aktivität der Häftlinge, teilweise auch inoffiziell. Dennoch bleibt die Kunstarbeit Theresienstadts ein historisch einzigartiges Phänomen. Sie setzt sich nicht nur durch die Sonderrolle ihres Entstehungsorts von der Kunst in anderen Lagern ab, sondern vor allem durch ihre Quantität, ihre Qualität und ihre Bandbreite.

Die Ausgeprägtheit der Theresienstädter Kunst erklärt sich vor allem aus folgenden Entstehungsbedingungen: In Theresienstadt herrschte aufgrund der Gleichgültigkeit der SS und der späteren bewussten Förderung zu Täuschungszwecken ein künstlerischer Freiraum, es existierte eine ungewöhnliche Dichte an ausgebildeten Künstlern und künstlerisch ambitionierten Menschen, und so konnten im Zuge der Vorzeigefunktion verschiedenste Kunstzweige realisiert werden. Das Ergebnis war eine große Menge an Kunstproduktionen. So hatten zahlreiche Kunstwerke ein auffallend hohes künstlerisches Niveau. Und so konnte sich eine unter den Lagern einzigartige Bandbreite künstlerischen Schaffens und Realisierens entwickeln: „Die kulturelle Tätigkeit [...] wuchs mit der Zeit in die Breite“⁶², stellt auch der Musikwissenschaftler Lubomir Peduzzi in seiner Publikation über die *Musik im Ghetto Theresienstadt* fest.

Ein Hauptmerkmal der Kunstszene Theresienstadts war ihre Ausbreitung auf nahezu alle Kunstzweige – sogar auf den Bereich der Bildhauerkunst⁶³ und auch auf künstlerische Felder wie Jazz oder jüdische Kunst, die im Reich verboten waren. Die

61 Vgl. Štefaníková: *Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944*, S. 99-104.

62 Peduzzi, Lubomir: *Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien*, Barrister & Principal, Brno 2005, S. 19.

63 Der Bildhauer Rudolf Saudek hatte in Theresienstadt ein Atelier.

Zeitzeugin Hella Wertheim-Sass konstatiert in Bezug auf das Theresienstädter Kulturangebot rückblickend:

„In Theresienstadt entwickelte sich in Verbindung mit der Vorzeigefunktion ein [...] außerordentliches Kulturleben [...], das bei aller Improvisation an Qualität und Quantität dem einer zehnfach größeren Stadt entsprach.“⁶⁴

Es wäre für einen differenzierten Vergleich der Kunst aus Theresienstadt mit der Kunst anderer Lager sinnvoll, einen Fragenkatalog zu erstellen, der vor allem folgende Aspekte berühren sollte: den Entstehungsort und die damit verbundenen Entstehungsbedingungen, wann und wie Kunst realisiert und rezipiert wurde, wie ausgeprägt die Kunst in Quantität, Qualität und Bandbreite war, wie aufwändig und groß die Inszenierungen künstlerischer Produktionen angelegt waren, wie viele klassische Werke umgesetzt wurden und wie viele Produktionen im Lager entstanden, was von der Kunst bis heute erhalten ist und wie bekannt diese Dokumente der Weltöffentlichkeit sind, was Impetus der Kunst war (Widerstand, Zwang, Ablenkung, künstlerischer Anspruch) und wie hoch die Beteiligung der Inhaftierten an der Kunst im jeweiligen Lager war. Das Ergebnis sollte zeigen, dass die Theresienstädter Kunstarbeit sich in ihrem Ausmaß, in ihrem Schaffensfreiraum, in ihrem Niveau, in ihrem Entstehungsambiente, in ihrer Beteiligung usw. von den anderen Lagern unterscheidet. Die Theresienstädter Kunstszene wird sich – so die These – in nahezu allen Bereichen als ein 'Superlativ' erweisen.

Ein anschauliches Beispiel für die Reichhaltigkeit des künstlerischen Lebens in Theresienstadt bietet die sogenannte Herrmann-Sammlung/Heřman-Sammlung⁶⁵. Der Zeitzeuge Karel Herrmann/Heřman wurde 1941 nach Theresienstadt deportiert. Als Bezirksleiter hatte er gute Voraussetzungen (Zugang zu Schreibutensilien, Kommunikationstalent usw.) für seine reichhaltigen 'feierabendlichen' Tätigkeiten. Er wurde zum aktiven Organisator von Kulturveranstaltungen und Anreger sowie Verleger verschiedener Sammlungen.

„Das ambitionierte Bemühen, das kulturelle Leben in Theresienstadt in seiner Breite aufzunehmen, wurde während des Jahres 1944 in Form einer Sammlung von ungefähr 600 Blättern verwirklicht, die wir heute als die 'Heřman-Sammlung' kennen.“⁶⁶

Hauptthemen dieser Sammlung, die sich heute im Besitz der Gedenkstätte Theresienstadt befindet, sind die Bereiche 'Kultur' und 'Sport' in Theresienstadt. Die Sammlung besteht im Wesentlichen aus Materialien zu Kulturaktivitäten, Bildern

64 Wertheim, Hella/Rockel, Manfred: *Immer alles geduldig ertragen. Als Mädchen in Theresienstadt, Auschwitz und Lenzing, seit 1945 in der Grafschaft Bentheim*, Nordhorn 1992, S. 40.

65 Štefaníková: *Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944*, S. 72-136.

66 Ebd., S. 93.

und Texten zu im Lager wirkenden Personen und Erinnerungsplakaten. Karel Herrmann wollte durch seine Sammeltätigkeit den nächsten Generationen Informationen über eine außergewöhnliche Zeit und einen außergewöhnlichen Ort hinterlassen⁶⁷. Die Sammlung lässt erahnen, wie reichhaltig das Theresienstädter Kulturleben gewesen sein muss. Sie beinhaltet Beiträge zu Vorträgen (vor allem der Gruppe Manes), dem lyrischem Schaffen, literarischen Abenden, Opern, Revuen (auch Kinder-Revuen), Kabarettvorstellungen, Theaterstücken, Konzerten, Marionettentheatern, Liederabenden und Unterhaltungsmusik im Kaffeehaus. Ein ähnlicher Eindruck ergibt sich bei der Recherche im Archiv der Sammelabteilung (ehemalige Magdeburger Kaserne) der Gedenkstätte Theresienstadt zum Thema 'Kulturleben'. Die Fülle an Material, die hohe Anzahl verschiedenster Veranstaltungen, das weite Themenspektrum und die unzähligen Namen Beteiligter vermitteln in gewisser Weise einen Eindruck von Unüberschaubarkeit.

Theresienstadt – Westerbork

Das ehemalige Lager Westerbork wird heute neben Theresienstadt am häufigsten mit dem Aspekt 'Lagerkunst' assoziiert. Daher eignet sich das von 1942 bis 1944 als Durchgangslager für die niederländischen Juden dienende KZ am besten für einen Vergleich. Hier zeigen sich sowohl erstaunliche Parallelen als auch entscheidende Unterschiede. Ähnlich der SS-Leitung in Theresienstadt griff auch der Lagerkommandant Westerborks, Albert Konrad Gemmeker, kaum in das Alltagsgeschehen des Lagers ein:

„Seine Hauptsorge galt der Erfüllung seines Solls bei der wöchentlich zu liefernden Zahl von Juden, wobei er die Organisation Gefangenen überließ.“⁶⁸

Auch die Lagerorganisation weist zahlreiche Gemeinsamkeiten mit der Verwaltung des ehemaligen Vorzeigelagers auf. In gewisser Weise existierten dort sogar Einrichtungen, die in Theresienstadt entweder in einem erbärmlichen Zustand oder nur Fassade waren. So gab es in Westerbork beispielsweise ein Krankenhaus, einen Laden, eine Post und einen lagereigenen Bauernhof. Dieser Aufbau basiert auf einer weiteren Gemeinsamkeit beider Lager: der Täuschungsfunktion. Der entscheidende Unterschied: Mit Theresienstadt sollte die gesamte Außenwelt getäuscht werden, während es im Fall des Durchgangslagers Westerbork in erster Linie darum ging, nach innen Illusionen zu schaffen.

67 Vgl. Štefaníková: *Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944*, S. 115.

68 Mulder, Dirk/Prinsen, Ben (Hg.): *Lachen im Dunkeln. Amüsement im Lager Westerbork*, LIT Verlag Münster-Hamburg, Hamburg 1997, S. 54.

Durch die Funktionen Westerborks entwickelte sich auch dort ein Kulturleben, das vor allem in den Bereichen Kabarett, Theater, Musik und Sport qualitativ hochstehende Unterhaltung zu bieten hatte. Wie im Fall Theresienstadt waren in Westerbork zahlreiche Künstler inhaftiert, insbesondere aus der Kabarettszene. Daraus wiederum resultiert die wohl interessanteste Gemeinsamkeit beider Lager: die Kontrastsphäre innerhalb des Lagerlebens. Im Begleitheft zu der Ausstellung 'Lachen im Dunkeln' des Herinneringscentrums Kamp Westerbork (in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Niederlande-Studien zu Münster) wird gleich zu Beginn des Vorworts ein ehemaliger Lagerinsasse zitiert:

„Das Lager Westerbork – eine Stadt für sich, eine eigene Welt – war voller Kontraste. Das Extrem auf der einen Seite war das tiefe Elend der Transporte, das Extrem auf der anderen Seite waren die großartigen Revuen, für die weder Kosten noch Mühen gescheut wurden.“⁶⁹

Darauf folgend sprechen auch die Autoren der Publikation von dieser Kontrastwelt – dem Durchgangscharakter und der 'Stadt in der Heide'. Die Häftlingsgemeinschaft sei trotz des Existenzgrundes des Lagers eine Art 'Gesellschaft' gewesen mit kulturellen (Lebens-)Äußerungen⁷⁰. Vor allem im Bereich des Kabarett leisteten die Inhaftierten Erstaunliches:

„Innerhalb des Stacheldrahtzauns und im Blickfeld der Wachtürme war hier zu Kriegszeiten das vielleicht beste Kabarett der gesamte Niederlande zu finden.“⁷¹

Mehr noch als in Theresienstadt konnte die Teilnahme am Kulturwesen in Westerbork durch den Transportschutz vorläufig das Leben retten. Anfang August 1944 löste Lagerkommandant Gemmeker allerdings die Lagerbühne auf und schickte die Kabarettisten auf Transport. Gemmeker nutzte als „Freund der leichten Muse“⁷²



Abbildung 4: Szene aus dem Kabarett in Westerbork.

die Aufführungen für seine eigene Unterhaltung und Abwechslung. Der Kommandant war ein Kleinkunst-Fan und ließ deshalb alles besorgen, was benötigt wurde. Die Westerborker Bühne nahm daher de facto vielfach einen professionelleren

69 Mulder/Prinsen: *Lachen im Dunkeln*, S. 7.

70 Vgl. ebd., S. 24.

71 Ebd., S. 7.

72 Ebd., S. 24.

Charakter an als die meist improvisatorischen Aufführungen in Theresienstadt. Das oben stehende Foto zeigt eine Nummer des Westerborker Kabarets mit dem Titel 'Postkutschenzeit' (Lied „Immer langsam, immer langsam ...“). Es zeigt anhand der Kostümierung und der Kulisse den Aufwand einer solchen Inszenierung.

Oft besuchten die zuständigen SS-Leute die Veranstaltungen und wurden sogar stellenweise in das Geschehen integriert. Das hielt die Häftlinge nicht davon ab, mutig Kritik am Lagerleben in ihre Darbietung einzubauen. Für die Schauspieler, Musiker, Sänger und Kabarettisten bedeutete die Teilnahme an den Veranstaltungen ein Fortführen ihres eigenen Metiers, was ihrem elenden Dasein in der Gefangenschaft ein Gefühl von Befriedigung und Erfüllung verlieh. Für die Menschen im Publikum wiederum waren die Aufführungen Ablenkung von der Lagerrealität und Hoffnungsschimmer.

Neben den Kulturschaffenden gab es in Westerbork wie in Theresienstadt allerdings auch zahlreiche Inhaftierte, die vor allem die leichte Unterhaltung des Kabarets mit seinem Humor ablehnten, sogar verabscheuten. Zugespitzt wurde dieses Empfinden durch die makabere Tatsache, dass die Vorstellungen meistens am Dienstagabend stattfanden, also an jenem Tag, an dem die wöchentlichen Transporte abgingen. Das forcierte einen besonders „schrille(n) Kontrast zwischen den Deportationen und dem Amusement“ und steigerte den „schmerzliche(n) Gegensatz von Tragik und Unterhaltung“⁷³. Auch hier also betraf die Kulturarbeit nur einen Teil der Häftlingsgemeinschaft. Das kulturelle Leben Westerborks befand sich in einem ähnlichen Spannungsfeld von Überleben, Widerstand und Täuschung wie dasjenige Theresienstadts. Die Grundsituation war – vor allem bezüglich des Kabarets – durch eine ähnliche Paradoxie gekennzeichnet. Ein bestimmter Kulturbereich wurde an einem denkbar feindlichen Ort auf Großstadtniveau betrieben und entwickelte sich paradoxerweise im Lager intensiver als im Reich.

Somit ergibt sich die letzte konsequente Parallele beider Lager: Auch Westerbork steht als historischer Ort heute in einem verzerrten Licht da. Die Revuen des Kabarets sind weithin bekannt, es existieren zahlreiche Dokumente. Viele filmische Aufnahmen, Fotos, Zeichnungen und Zeitzeugenaussagen belegen die einzigartige Kabaretszene des ehemaligen Durchgangslagers. Bereits damals hatte das Lager den makaberen Ruf, die 'Hochburg des europäischen Kabarets'⁷⁴ zu sein und auch heute bleibt Westerbork mit dem Begriff des 'Kabarets' assoziatorisch verbunden – von

⁷³ Mulder/Prinsen: *Lachen im Dunkeln*, S. 8.

⁷⁴ Ebd., S. 24.

einem Stilisierungsphänomen lässt sich allerdings nicht sprechen. Das Bild eines kulturell dominierten Lagers wird in der Öffentlichkeit nicht evoziert.

Das kulturelle Leben Westerborks ist also in seiner Grundstruktur durchaus mit Theresienstadt vergleichbar, dennoch trennen entscheidende Unterschiede beide Phänomene: allen voran die Tatsache, dass Westerbork in erster Linie durch den Zweig des Kabarettis gekennzeichnet war. Vor allem der Humor spielte dort eine tragende Rolle. In dem Lager in den Niederlanden waren alle prominenten Kabarettisten der Berliner und Wiener Kleinkunstszene versammelt, die vor Hitler ins benachbarte Holland geflüchtet waren. Theresienstadt hingegen zeichnete sich gerade durch die einzigartige Vielfalt und Bandbreite des Kulturlebens aus. Die



Abbildung 5: Hauptstraße des Lagers Westerbork.

inhaftierten Künstler stammten aus allen Kunstzweigen: neben Musikern, Kabarettisten und Sängern unter anderem auch Maler, Zeichner, Bildhauer, Komponisten, Schriftsteller und Dichter. Die Bühne des Lagers Westerbork war durch den Einfluss des Lagerkommandanten

zwar professioneller gestaltet, während die Theresienstädter Kunstszenen eher durch die Gleichgültigkeit seitens der SS gekennzeichnet war; das Kulturleben Theresienstadts nahm dennoch andere Dimensionen an. Dementsprechend ist in *Lachen im Dunkeln* bezüglich der Kulturarbeit Theresienstadts von einem 'gewaltigen Kulturaufgebot' die Rede⁷⁵, was Theresienstadt implizit von Westerbork absetzt. Die zweite große Differenz zwischen beiden Lagern ist der Charakter der Täuschung. Theresienstadt sollte die gesamte Außenwelt täuschen, das erforderte ein signifikant anderes Ausmaß an Vorspiegelung. Westerbork war ein Durchgangslager, was bedeutet, dass dort vor allem getäuscht wurde, um die innere Ruhe zu bewahren. Theresienstadt hingegen besaß neben seiner Transitfunktion die Vorzeigaufgabe. Das schuf andere Ausgangsbedingungen, die das ehemalige 'Schaufenster' samt seinem Kulturleben zu einem Unikat machen, das sich auch von Westerbork absetzt. Hinzu kommt als dritter wesentlicher Unterschied das äußere Erscheinungsbild. Während Westerbork die Gestalt eines Barackenlagers hatte, war Theresienstadt eine

⁷⁵ Mulder/Prinsen: *Lachen im Dunkeln*, S. 25.

ehemalige Garnisonsstadt mit urbanem Gepräge. Kulturleben verortet sich in Wohnhäusern und Kasernen völlig anders als in Baracken. Der Kontrastcharakter kommt in einem Barackenlager viel deutlicher zum Vorschein als in einem urbanen Ambiente, in das ein Kulturleben von außen betrachtet zu passen scheint.

Obwohl Lagerkunst also bei weitem kein Theresienstädter Sonderphänomen war, ist diese Form von Kunstarbeit in einem nationalsozialistischen Lager ein absolutes Unikat. Gäbe es eine Möglichkeit, das gesamte Ausmaß der Theresienstädter Kunst quantitativ zu erfassen, würde eine solche Zahl die einzigartige Ausgeprägtheit zusätzlich plastisch machen.

2.5 Begleitmusik des Todes: *Erzwungene Kunst als separates Phänomen*

In dem Aufsatz 'Panoramen von Macht und Ohnmacht. KZ-Bilder als ikonisierte Erinnerung und historisches Dokument' des Volkskundlers Guido Fackler sind vier Fotografien einer Hinrichtung im KZ Mauthausen abgebildet. Der Inhaftierte Hans Bonarewitz wird in einem abschreckenden Schauspiel vor der Lageröffentlichkeit aufgrund eines Fluchtversuchs gehängt. Zu dem „Spektakel der Abschreckung“⁷⁶ gehört unter anderem ein Prangerzug zur Richtstätte. Der 'Delinquent' wird dabei von einer etwa zehnköpfigen, mit Instrumenten ausgestatteten, Lagerkapelle begleitet. Die Formation wirkt gespenstisch, ein Mithäftling muss wie ein Zirkusdirektor



Abbildung 6: Prangerzug im KZ Mauthausen (1942).

verkleidet als eine Art Zeremonienmeister Possen dazu reißen. Die Musikkapelle verweist auf die „Gleichzeitigkeit von Barbarei und Kultur im Lageralltag und steht stellvertretend für den

dort vollzogenen Zivilisationsbruch“.⁷⁷ Die makabere Nutzung von Häftlingsorchestern als Begleitmusik für Hinrichtungen oder auf dem Weg in die Gaskammern war in vielen Lagern üblich. Der Musikwissenschaftler Hans-Ludger

⁷⁶ Fackler, Guido: *Panoramen von Macht und Ohnmacht. KZ-Bilder als ikonisierte Erinnerung und historisches Dokument*, in: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*, Waxmann Verlag, Münster 2005, S. 255.

⁷⁷ Ebd., S. 257.

Kreuzheck bezeichnet sie deshalb in einem Aufsatztitel als 'Kapellen der Hölle'.⁷⁸ Vor allem die Musik wurde im nationalsozialistischen Terrorsystem gezielt missbraucht und ihrer Unschuld und Anmut beraubt. Die Täter setzten sie systematisch ein, um ihre Opfer physisch und psychisch zu zerstören.⁷⁹ Mit Musik wurde nahezu jeder Häftling während seines Lageraufenthaltes auf die eine oder andere Weise konfrontiert. Andere Formen dieser erzwungenen Kunst waren beispielsweise das Musizieren auf SS-Gelagen, die musikalische Begleitung zum Arbeitseinsatz aufmarschierender Häftlingskolonnen, das Zeichnen von Porträts der Inhaftierten, die zu medizinischen Versuchen missbraucht wurden, das Spiel der Lagerkapellen beim Appell und vor allem Singen auf Befehl.

Fania Fénelon, ehemaliges Mitglied des Mädchenorchesters von Auschwitz, berichtet in ihren Aufzeichnungen von dem erzwungenen Einsatz von Musik. Das Ensemble musste in Auschwitz unter anderem den Auszug der Häftlinge zum Arbeitseinsatz mit Marschmusik begleiten. Fénelon sieht das Mädchenorchester daher als eine 'Parodie von einer Kapelle', ihr Spiel als 'seltsames Konzert'⁸⁰. Innerhalb der Szenerie dieses skurilen 'Auftritts' ist die Musik nicht länger eine Kunstform, sondern nichts weiter als ein grausames Theater:

„[...] da nehme ich das Vernichtungslager Birkenau mit seinem abscheulichen Marionettentheater wahr; dem des Orchesters, dirigiert von dieser eleganten Frau, mit diesen ordentlich gekleideten Mädchen, die auf ihren Stühlen sitzen und spielen, den Takt schlagen zum Schritt dieser Skelettgestalten, dieser Schatten, die uns Gesichter zeigen, die schon gar keine mehr sind.“⁸¹

Diese Form erzwungener Kunst ist schwer vergleichbar mit der Kunst in Theresienstadt. Hier wurde Kunst auch für Täuschungszwecke missbraucht, die Opfer spürten den Missbrauch allerdings weniger unmittelbar. Es gab auch in Theresienstadt erzwungene Formen von Kunst. So schreibt der Zeitzeuge Paul Aron Sandfort in seinem autobiografischen Roman *Ben – Vogel aus der Fremde*:

„Die Abfahrt der Transporte dauert Wochen. Manchmal wird den Kabarett- oder Jazzmusikern aus dem Café befohlen, die Deutschen mit Musik und Unterhaltung zu vergnügen, während sie Menschen in die Viehwaggons hinaufjagten. Dann singen die Soldaten den Kehrreim *Theresienstadt, die schönste Stadt der Welt* mit und es ist, als fänden sie es in ihrer Begeisterung für das Lied hier wirklich so schön.“⁸²

78 Kreuzheck, Hans-Ludger: *Kapellen der Hölle. Die offiziellen Lagerkapellen in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern*, in: *Informationsblatt*, hrsg. von Musik von unten e.V., Hamburg, Teil 1, S. 33-44.

79 Vgl. Fackler, Guido: *"Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist" - Musik in Auschwitz* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter http://lastexpression.northwestern.edu/essays/Fackler_ger.001.Fdoc.pdf).

80 Vgl. Fénelon, Fania: *Das Mädchenorchester in Auschwitz*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2005, S. 65.

81 Ebd., S. 66.

82 Sandfort, Paul Aron: *Ben – Vogel aus der Fremde*, Roman, Dittrich Verlag, Köln 2000, S. 270.

Allerdings war dies in Theresienstadt bei weitem nicht die einzige Form von künstlerischer Betätigung. Im Allgemeinen wird das Kunstschaffen Theresienstadts nicht mit dieser für andere Lager typischen Form der erzwungenen Kunst konnotiert. Sie hat keinen signifikanten Einfluss auf das stilisierte Bild des historischen Ortes. Somit ist die andere – die besondere und meist widerständlerische – Kunst aus Theresienstadt der im weiteren Verlauf analysierte Forschungsgegenstand.

Die Kunstschaffenden in Theresienstadt konnten ihre Kunst trotz der trügerischen nationalsozialistischen Nutzung oft selbst gestalten. Für die Lagerkapellen, die bei Hinrichtungen spielen mussten, oder für die Zeichner, die Mengeles Versuchsoffer porträtierten, wurde Kunst zur bloßen Erniedrigung. Der künstlerische Aspekt ging vollständig verloren. Die Vernichtungsstrategien der Täter bezogen sich nicht nur auf die Ausübung körperlicher Gewalt, sondern gerade auf die psychische Verfassung und den kulturellen Habitus der Inhaftierten⁸³: Es ging um die Entmenschlichung von Kulturmenschen. In Theresienstadt hingegen wurde die Kulturarbeit trotz des Missbrauchs zur Waffe der Opfer. Die Kunst der Theresienstädter Häftlinge war sowohl den Machthabern als auch – und das ist das Entscheidende – den Häftlingen von Nutzen. Die rein erzwungene Kunst wie das Musizieren als Begleitung des Todes hingegen war nur für die SS 'vergnülich'. Die Opfer übten diese Kunst nur aus, um zu überleben. Guido Fackler konstatiert: „Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist“⁸⁴. Die 'Höllenmusik' der Lagerkapellen muss als separates Phänomen betrachtet werden und tritt in der folgenden Analyse in den Hintergrund.

3. Die Theresienstädter 'Hochkultur' als Instrument nationalsozialistischer Täuschung

In Dani Levys Komödie *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* wird ein Grundkonzept nationalsozialistischer Propaganda verarbeitet: die inszenierte Realität. Innerhalb des Plots sieht diese Umsetzung wie folgt aus:

„Die Hauptstadt liegt in Trümmern und der demoralisierte Nazi-Herrscher ist nur noch ein Schatten seiner selbst. Eine radikale Lösung muss her, um die gewünschte Realität möglichst glaubhaft in Szene zu setzen. Teile zerstörter Straßenzüge werden durch Pappkulissen ersetzt, eine gewisse Leni Riefenstahl wird mit der Positionierung der Kameras betraut.“⁸⁵

83 Vgl. Fackler: *Panoramen von Macht und Ohnmacht*, S. 257.

84 Fackler, Guido: "Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist" - Musik in Auschwitz (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter http://lastexpression.northwestern.edu/essays/Fackler_ger.001.Fdoc.pdf).

85 Vorstellung der Komödie *Mein Führer*, Regie Dani Levy (Quelle: *die altstadtkinos* unter <http://www.altstadtkinos.de/html/filme/Meinfuehrer.html>).

In einer Sequenz wird der depressiv-schwermütige Hitler durch die Kulisse des vermeintlich unzerstörten Berlins gefahren. Seiner Darstellung als Witzfigur entsprechend durchschaut er die Täuschung nicht. Hier ist also Hitler selbst der Getäuschte. Eine solche Darstellung ist insofern problematisch, als Dani Levys



Abbildung 7: Standfotos aus dem Kinofilm 'Mein Führer'.

fiktiver Hitler in diesem Moment vom Täter zum Zuschauer transformiert wird. So zeigt er ungewollt Ansätze einer tragischen Figur. Diese filmische Umsetzung soll aber keineswegs seine Verantwortung für das Geschehen reduzieren, sondern ihn als völlig passive und kindische Person der Lächerlichkeit preisgeben. Insofern lassen sich durchaus Parallelen zur nationalsozialistischen Propaganda ziehen, insbesondere zu dem Potemkinschen Dorf, das die Machthaber in Theresienstadt zur Täuschung der Außenwelt errichtet hatten. Vor allem der

Besuch der Kommission des Internationalen Komitees des Roten Kreuzes weist Gemeinsamkeiten auf: die Rundfahrt durch eine kulissenartige Szenerie auf einer genau festgelegten Route, das Gelingen der Täuschung und die Passivität der Getäuschten. Schließlich erfolgt auch in der Komödie ein Filmdreh an dem vorgetäuschten 'Set'.

Der Hauptbestandteil der inszenierten Realität Theresienstadts war das Kulturleben – vor allem die künstlerische und die intellektuelle Aktivität. In Theresienstadt sollte allerdings nicht wie bei Levy Unversehrtheit vorgegaukelt werden, sondern eine komplett falsche Wirklichkeit. Dafür benötigte es neben der fassadenartigen Kulisse ein Zur-Schau-Stellen der 'Bewohner' und ihres alltäglichen und kulturellen Lebens im 'Siedlungsgebiet'. Für diesen Zweck wurden zahlreiche Aspekte aus der kulturellen Tätigkeit in Szene gesetzt und bei dem Kommissionsbesuch oder bei dem Dreh des Propagandafilms eingesetzt. Das Regime war sich der Macht von Kultur und ihrer universellen Kommunikationskraft bewusst. Wo Freiraum für ihre Täuschungsabsichten entstand, drohte ihnen allerdings zugleich auch die Gefahr von Widerstand.

3.1 Vermeintlicher Beweis: *Ausgeprägtes Kulturleben = intakte Gesellschaft*

Jede moderne Gesellschaft besitzt ihrem Entwicklungsstand gemäß ein Kulturleben. Die Hochkultur, also die als besonders wertvoll akzeptierten Kulturleistungen wie Musik, bildende Künste, Literatur oder Wissenschaft, zeichnen eine Gesellschaft dabei in spezieller Weise aus. Demjenigen, der eine natürliche und intakte Gesellschaft vorzutäuschen versucht, kann diese vermeintliche Tatsache von Nutzen sein, denn: In gewisser Weise kann das Vorhandensein dieser Kulturform einen intakten Gesellschaftszustand vorspiegeln – auch wenn die Realität eine völlig andere ist. Natürlich müssen dafür die für das Trugbild 'unvoreilhaften' Lebensumstände verschleiert, verharmlost und fassadenartig verändert werden.

Dieses Potenzial der Theresienstädter 'Hochkultur' erkannten die Nationalsozialisten schnell und nutzten sie als Mittel ihres Täuschungsmanövers. Auch der Sport wurde herangezogen, da man mit ihm einen ähnlichen Effekt erzielen konnte; ebenso die Inszenierung einer trügerischen Alltagskultur mit einem Kindererholungsheim, einem Kinderpavillon, einer Speisehalle, einer Post, Schrebergärten, einer Apotheke, herausgeputzten Unterkünften, einem verschönerten Stadtbild, einer Bank usw. Die Konzerte, die Vortragstätigkeit, die Kinderoper *Brundibár*, die Aufführung von Verdis *Requiem*, die Bibliothek, die Stadtkapelle, das Kaffeehaus etc. spielten die Hauptrolle im Täuschungstheater der Machthaber. Die Hochkultur spiegelt nämlich nicht nur einen angenehmen Zustand des Alltagslebens vor, sondern die vermeintlich natürliche Entfaltung einer Gemeinschaft in normalen Gesellschaftsformen. Theresienstadt konnte nur dann überzeugend zum jüdischen Siedlungsgebiet erklärt werden, wenn die dort lebenden Menschen neben der Alltagskultur eine 'Hochkultur' vermeintlich entwickeln und vor allem entwickeln können.

Kulturleben ist also besonders in komplexen Zusammenhängen ein geeignetes Manipulationsinstrument. Simple Propaganda lässt sich mit einer Vielzahl anderer Methoden erreichen. Die Täuschung im Fall von Theresienstadt bedurfte hingegen verschiedener taktischer Überlegungen. Die Situation erforderte ein Mittel, das die gesamte internationale Öffentlichkeit täuschte und das auf scheinbar natürliche Weise Normalität widerspiegelte. Also erzwangen die Nationalsozialisten die Entwicklung eines Lebensaspektes, der sich sonst vor allem in ungezwungenem Ambiente entfaltet – unter anderem „Kunst von Terrors Gnaden“⁸⁶ sozusagen. Dabei bauten sie

86 *Und die Musik spielt dazu*, hrsg. von Ulrike Migdal, S. 18.

auf folgende von dem Zeitzeugen Norbert Fryd auf den Punkt gebrachte und scheinbar natürlich gegebene Tatsache: „Kultur und Zivilisation scheinen unmittelbar aneinander gebunden.“⁸⁷ Über diesen vermeintlich logischen Schluss konnten die Machthaber ihre ausgeklügelten Täuschungspläne verwirklichen, auch wenn die Realität die von Fryd beschriebene scheinbare Abhängigkeit widerlegt. Ein anschauliches Beispiel für den vermeintlichen Schluss von Kulturleben auf zivile Verhältnisse findet sich in den Aufzeichnungen Fania Fénelons:

„An diesem Tag waren wir fast glücklich; wenn es in Birkenau ein Orchester gab, dann war es vielleicht gar nicht so schrecklich, wie man vermutete.“⁸⁸

Sogar in Bezug auf Auschwitz funktionierte der Fehlschluss für einen kurzen Moment. Ein Orchester wurde zunächst automatisch als gewohnte gesellschaftlich-kulturelle Institution gewertet und auf die individuelle Vorstellungskonstruktion der Lagerrealität bezogen. Dass Kultur und Zivilisation in Auschwitz jedoch weniger noch als in Theresienstadt aneinander gebunden waren, erfuhr Fénelon schnell und schmerzlich – und zwar bei ihrem bereits erwähnten ersten 'Auftritt'.

Die gezielte Nutzung von Kulturarbeit in Theresienstadt zur Vortäuschung einer intakten Gesellschaft erwies sich als äußerst effektives und subtiles Täuschungswerkzeug, das seine Bestimmung zu vollster Zufriedenheit der Machthaber erfüllte und dessen 'durchschlagende' Wirkung auch heute noch dem Bild des historischen Ortes anhaftet.

3.2. Phasen der Täuschung – Entwicklung des Kulturlebens: *Das Vorgehen der Machthaber im externen Kontext*

In Frido Manns Roman *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* werden geschichtliche Zusammenhänge außen vor gelassen. Der Schauplatz orientiert sich zwar an dem ehemaligen Vorzeigelager Theresienstadt, die Handlung ist allerdings fiktiv. Dem Parabelcharakter der Geschichte gemäß ist der Ort dem politischen Zusammenhang außerhalb des Lagers enthoben. Hierzu heißt es zu Beginn des Romans:

„Die besonderen politischen und geschichtlichen Gegebenheiten sind ein Rahmen. Ich will nicht sagen: zufällig oder gar austauschbar, aber doch verhältnismäßig zweitrangig.“⁸⁹

87 Fryd, Norbert: *Kultur im Vorzimmer der Hölle*, in: *Theresienstadt*, hrsg. vom Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren, Europa Verlag, Wien 1968, S. 223.

88 Fénelon: *Das Mädchenorchester in Auschwitz*, S. 52.

89 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 10.

Um tiefere Zusammenhänge aufzeigen zu können, löst Mann hier das Geschehen im Lager von der Außenwelt ab. Das historische Theresienstadt und seine Entwicklung erklären sich allerdings im Gegensatz zu Manns literarischem Schauplatz nur im Kontext des spezifischen Zeitgeschehens in der Welt.

Die propagandistische Nutzung des Vorzeigelagers Theresienstadt lässt sich in unterschiedliche Phasen gliedern, die in signifikanter Weise auf den innen- und außenpolitischen Entwicklungen beruhen. Das Zeitgeschehen bestimmte das Vorgehen der Nationalsozialisten. Dieses wiederum beeinflusste die Entwicklung des Kulturlebens im Lager. Viele Reaktionen der Machthaber auf den Fortgang des Geschehens in der Welt spiegelten sich in ihrer Haltung gegenüber kultureller Aktivität in Theresienstadt. Die Entfaltung des Kulturlebens ist immer in dem Maße des propagandistischen Wertes Theresienstadts für die Machthaber vorangeschritten. Die Vorgänge im Lager können mit dem Kriegsverlauf verknüpft werden, was ihnen eine zeitliche Struktur verleiht. 'Vom Verbot zur Forderung' – so etwa ließe sich der Entwicklungsprozess im kulturellen Bereich zwischen 1941-1945 betiteln. In anderen Lagern wirkte sich das Kriegsgeschehen vor allem auf die Lebensbedingungen im Allgemeinen aus, in Theresienstadt beeinflusste die jeweilige Lage dagegen insbesondere das Kulturleben als wichtiges Propagandainstrument. Die 'Chronologie der Täuschung' soll hier in Kürze zusammengefasst werden, um einen Eindruck des Ablaufs zu vermitteln.

Der Musikwissenschaftler Milan Kuna gliedert die Entwicklung des Kulturlebens, vor allem bezogen auf die künstlerische Aktivität, in vier Phasen⁹⁰, die er als „Ausdruck der sich ändernden 'Judenpolitik' der Berliner Zentrale“⁹¹ sieht. Diese Untergliederung bietet eine adäquate Grundlage für die folgende Darstellung. Es wird sich zeigen, dass vor allem die drohende 'Gefahr' von Interventionen im eigenen Machtbereich und insbesondere von Seiten der Alliierten sowie der Fortgang im Kriegsgeschehen Einfluss auf die Entwicklungen in Theresienstadt nahmen. Es muss berücksichtigt werden, dass sich die Geschichte des Kulturlebens in Theresienstadt keineswegs als gradlinig erweist. Sie ist vielmehr von Impulsen geprägt, die den Lageralltag oft in plötzlicher und vielfach einschneidender Weise veränderten.

Den Beginn der ersten Phase datiert Milan Kuna auf 1941 mit Ankunft der tschechischen Juden aus dem Protektorat. Die ersten Monate im Lager verliefen unruhig, da erst entschieden werden musste, welche Aufgabe Theresienstadt

90 Vgl. Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 161-168.

91 Ebd., S. 161.

zukommen sollte. Die Existenzbedingungen waren zu diesem Zeitpunkt äußerst schlecht, kulturelle Aktivität war für die Machthaber noch nicht nutzbar, weshalb sie sich nur in Ansätzen und nicht öffentlich entwickelte. Offiziell galt Kulturarbeit zunächst als untersagt. H. G. Adler konstatiert: „[...] in den ersten Wochen war jede kulturelle Betätigung sogar verboten.“⁹² Ende 1941 wurden dann sogenannte 'Kameradschaftsabende' mit buntem Programm veranstaltet:

„Es waren einfache Improvisationen, ehrlich, rührend und kunstlos entsprachen sie dem Bedürfnis der Not, die sich Trost zu verleihen versteht.“⁹³

Diese ersten Ansätze eines Kulturlebens spielten sich eher im privaten Bereich ab und sind auch sonst nur schwer mit dem späteren Geschehen vergleichbar. Mit zunehmender Gleichgültigkeit der Nationalsozialisten konnte dann gefahrloser organisiert werden, was bis dato illegal, spontan und heimlich entstanden war.

Mit den bereits erwähnten Beschlüssen der Wannsee-Konferenz setzt 1942 die zweite Entwicklungsphase ein. Die Machthaber wurden das erste Mal mit möglichen Interventionen konfrontiert, die neue Rolle Theresienstadts war ihre Reaktion auf diese ersten gesellschaftlichen Schwierigkeiten. Mit dem Beginn der Theresienstadt-Deportationen aus dem Deutschen Reich begann das dortige kulturelle Leben an Bedeutung zu gewinnen. Die Endlösung der Judenfrage erforderte in vielerlei Hinsicht ein Umdenken in den Propagandabemühungen der Machthaber. Die Machthaber entdeckten Theresienstadt als Vorzeigeobjekt. Die kulturellen Aktivitäten nahmen an Engagement und Umfang zu. Der Ältestenrat der jüdischen 'Selbstverwaltung' unterstützte diese Initiativen, weil er sich der positiven Wirkung auf die Psyche der Häftlinge bewusst war. Durch die Gründung der Abteilung 'Freizeitgestaltung' im Jahr 1942 erhielt das Kulturleben eine offizielle Basis. Das Ende dieser zweiten Periode in der Geschichte des Lagers lässt sich laut Kuna schwer abgrenzen. Geändert hatte sich am Ende vor allem, dass die 'Deutschen' eine wesentlich tolerantere Haltung gegenüber den kulturellen Aktivitäten einnahmen.

Die Einrichtung des Kaffeehauses sieht Kuna als erstes Signal für die sich erneut wandelnde Einstellung der SS und als Ankündigung der dritten Phase des kulturellen Lebens in Theresienstadt. Er datiert den Beginn dieses Abschnitts sehr genau auf den Februar 1943. Zahlreiche Künstler aus den unterschiedlichsten Reichsgebieten wurden nach Theresienstadt deportiert. Die Zeit der kulturellen Scheinblüte nahm ihren Anfang, die 'Mustersiedlung' schien zu florieren. Die SS war also auf die

92 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 587.

93 Ebd., S. 587.

Präsentation eines Kulturlebens angewiesen:

„Sie brauchten das Engagement der Künstler, um nach außen den Schein normaler Lebensbedingungen aufrechterhalten zu können.“⁹⁴

Ein temporärer Transportstopp begünstigte diese Entfaltung. Aufgrund des zunehmenden Misstrauens vor allem der ausländischen Öffentlichkeit wurde Theresienstadt zu einem Ort inszenierter Realität. In das ferienortähnliche Bild gehörte fast zwangsweise ein ausgeprägtes kulturelles Leben. Dieses wurde daher nunmehr nicht nur geduldet, sondern gefördert: „Je mehr die SS das Lager 'normalisieren' wollte, desto mehr wurde bewilligt.“⁹⁵ Materialien wurden aus beschlagnahmtem jüdischen Besitz zur Verfügung gestellt. Musikinstrumente – die zunächst verboten waren – wurden herbeigeschafft. Im Zeitraum 1943/44 wurde das offizielle Wochenprogramm öffentlich angeschlagen, Tickets für die Veranstaltungen wurden eingeführt.

Die vierte Phase bezeichnet Kuna als die tragischste, denn sie beinhaltet die Höhepunkte der nationalsozialistischen Täuschungskomödie. Auch die groteske 'Blütezeit' der Theresienstädter Kulturarbeit 1943/44 hing unmittelbar mit dem Zeitgeschehen außerhalb des Lagers zusammen und muss daher immer direkt mit den übergeordneten Zielen der SS-Führung verbunden werden. Die Glanzzeit der 'Freizeitgestaltung' ging paradoxerweise mit dem Höhepunkt der Täuschung einher: der 'Stadtverschönerung' und dem anschließenden Kommissionsbesuch. „Die SS wollte das Grauen in Musik, Theater und Vergnügen tauchen.“⁹⁶ Der wachsende Druck der internationalen Öffentlichkeit auf die Nationalsozialisten beförderte die Umfunktionierung Theresienstadts zur Kulisse. Die Machthaber beschlossen, eine Inspektion dieses Lagers zuzulassen und setzten dafür die umfassende 'Stadtverschönerung' in Gang. Die Häftlinge wussten wenig über das Geschehen außerhalb der Lagermauern. Ihnen fehlten die Informationen:

„Informationen zum Beispiel darüber, dass die Berichte über den Völkermord der Nazis in der ausländischen Presse zunahmen, dass die Deutschen angesichts dieser Veröffentlichungen um den Spielraum ihrer außenpolitischen Operationen fürchteten und entschlossen waren, ihr mörderisches Tun auf raffinierte Weise zu tarnen [...]“⁹⁷

Vor allem künstlerische Betätigung wurde nunmehr forciert und befohlen, in diesem Zeitraum gab es die meisten Veranstaltungen, und es entstanden die meisten Werke. Mit dem Näherrücken der Alliierten gelangten schließlich andere Aspekte in den

94 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 164.

95 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 588.

96 Ebd., S. 588.

97 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 123.

Vordergrund. Es ging den Nationalsozialisten in dieser Phase vor allem darum, Beweismittel zu vernichten, die Endlösung der Judenfrage aber gleichzeitig weiter voranzutreiben. Weder militärische Verluste noch Berichte in der ausländischen Presse über die Verbrechen der 'Deutschen' konnten sie von ihrem Ziel abbringen:

„Im Gegenteil: Die Misserfolge und die drohende Niederlage schürten den Fanatismus und den Eifer der SS, die 'Endlösung' mit aller Kraft abzuschließen, ehe der Krieg zu Ende war.“⁹⁸

Das Kulturleben als Mittel der Täuschung rückte in den Hintergrund. In Theresienstadt setzten die Oktobertransporte ein, mit denen die meisten Kulturschaffenden in den Osten deportiert wurden. Jede kulturelle Aktivität stoppte vorerst und wurde dann in kleinerem Maße und mehr aus Initiative der Häftlinge wieder aufgebaut. Mit den Evakuierungstransporten aus den Lagern im Osten kam das Kulturleben schließlich ganz zum Erliegen. Die SS nahm hier bereits keinen Einfluss mehr darauf. Kulturelle Tätigkeit war zu diesem Zeitpunkt weder weiterhin zur Täuschung nötig noch den Inhaftierten im Angesicht der Wahrheit aus eigenem Antrieb möglich. Die Nationalsozialisten verließen schließlich ihre Posten in Theresienstadt und flohen vor den heranrückenden Alliierten; in der Nacht vom 8. auf den 9. Mai erfolgte die Befreiung Theresienstadts.

Aufgrund seiner engen Verknüpfung mit dem politischen Geschehen existierte Theresienstadt bis Kriegsende. Die meisten Ghettos und auch viele Lager wurden vorher vollständig liquidiert. Theresienstadt dagegen wurde für die Nationalsozialisten gerade dann wichtig, als der Druck auf sie wuchs. So erstreckt sich die Geschichte des Lagers von 1941-1945:

„Theresienstadt hat sich infolge seiner außenpolitischen und propagandistischen Sendung erhalten können.“⁹⁹

In den vorangegangenen Ausführungen wurde die Notwendigkeit deutlich, die Kulturarbeit Theresienstadts samt ihren Erzeugnissen exakt innerhalb der einzelnen Entwicklungsphasen zu verorten. Die Gliederung in einzelne Abschnitte bietet ein sinnvolles Werkzeug zur adäquaten Einordnung. Im Umgang mit einem Artefakt aus der tragischen 'Blütezeit' der Theresienstädter Kunst – also aus Phase 4 – beispielsweise müssen folgende Aspekte Berücksichtigung finden: Das Werk kann durchaus hohes künstlerisches Niveau besitzen, denn zu diesem Zeitpunkt befanden sich bereits zahlreiche Künstler im Lager. Zudem kann es mit aufwändigen Mitteln erzeugt worden sein, denn Kunstschaffen wurde stark gefördert, es gab ausreichend

98 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 124.

99 Kárný: *Ergebnisse und Aufgaben der Theresienstädter Historiographie*, S. 34.

Materialien und Möglichkeiten. Allerdings entstand dieses Werk auch auf dem Höhepunkt der Täuschung und erklärt sich nur aus der Verschleierungsabsicht der Nationalsozialisten. Das Kunstwerk wird damit in seinem Spannungsfeld von künstlerischem Erscheinungsbild und Entstehungsrahmen in erster Linie zu einem Erzeugnis der Tragik. Eine solche bewusste Einordnung der Kunst aus Theresienstadt ist unerlässlich für eine adäquate Beurteilung. Vor allem die paradoxe 'Blütezeit' des Kulturlebens muss in Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen, insbesondere mit den Plänen der Nationalsozialisten als Reaktion darauf, betrachtet werden:

„Zu dieser Zeit stand das Kultur[...]leben in Theresienstadt in voller Blüte. Zu diesem Zeitpunkt lagen freilich auch die Pläne der Nazis, wie diese Anstrengungen für ihre Zwecke propagandistisch ausgeschlachtet werden konnten, ebenfalls schon in den Schubladen.“¹⁰⁰

Interessant ist abschließend die Beobachtung, dass das Kriegsgeschehen auch Einfluss auf das Verhalten der Inhaftierten hatte. Vor allem Nachrichten über das vielfach vermeintlich näher rückende Ende des Krieges steigerten die Kulturarbeit. Hannelore Brenner-Wonschick zitiert einen Tagebuchauszug mit einer Reaktion auf die Nachricht über den Sturz Mussolinis. Eine Welle der Hoffnung erfasste die Häftlinge, die Kapitulation Italiens schien das baldige Ende des Krieges anzukündigen:

„Die Kunde löste einen Reigen an Veranstaltungen aus. Vorträge, Konzerte, Theateraufführungen und Kabaretts.“¹⁰¹

Auch die Opfer reagierten also auf politische Nachrichten zu Ungunsten der Machthaber mit Kultur – nicht wie die Nationalsozialisten zur Verschleierung ihrer Machenschaften, sondern als Ausdruck von Hoffnung auf die baldige Befreiung.

3.3 Hauptrolle im 'Theater' der Nationalsozialisten: '*Hochkultur*' als *Hauptgegenstand der Täuschung*

Der jüdische Sozialpädagoge und Jurist Berthold Simonsohn merkt in seinen bis dato unveröffentlichten Aufzeichnungen¹⁰² aus Theresienstadt bezüglich des Kommissionsbesuches an: „Ein besonderes Augenmerk wendete sich der Freizeitgestaltung zu.“¹⁰³ Tatsächlich nahm die Präsentation des Kulturlebens

100 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 200.

101 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 170.

102 Bislang zitiert lediglich seine frühere Studentin Wilma Aden-Grossmann in ihrer Publikation *Berthold Simonsohn. Biographie des jüdischen Sozialpädagogen und Juristen (1912- 1978)* Textpassagen daraus.

103 Aden-Grossmann, Wilma: *Berthold Simonsohn. Biographie des jüdischen Sozialpädagogen und Juristen (1912- 1978)*, Campus Verlag Frankfurt/New York, Frankfurt am Main 2007, S. 117.

innerhalb der Theresienstädter Täuschung wie bereits erwähnt einen breiten Raum ein. In ihrer besonderen Wirkungskraft wurde sie zum Hauptgegenstand des Trugbildes und auf vielfältige Weise für die Lüge nutzbar gemacht.

In diesem Kapitel soll ein repräsentatives Beispiel dazu dienen, den Einsatz von Kulturarbeit – hier in Form einer künstlerischen Inszenierung – im nationalsozialistischen Täuschungstheater zu präzisieren. Ausgewählt wurde dafür eine auf vielerlei Art und Weise belegte Szene des Propagandafilms: die Aufnahme des Kabarett *Karussell* von und mit Kurt Gerron. Auch wenn sich die Sequenz 'Varieté' nicht unter den erhaltenen Filmfragmenten befindet, kann ihre Inszenierung und ihre filmtechnische Umsetzung heute anhand von Zeitzeugenaussagen sowie Zeichnungen und den Filmskizzen von Jo Spier anschaulich rekonstruiert werden. Wie wurde 'Hochkultur' zur Täuschung genutzt, inwiefern erzielte ihre Darstellung eine andere Wirkung als die Präsentation der Arbeit oder des Wohnens? Warum lässt sich Kulturleben besonders gut in Szene setzen und warum kann sie ein effektives Mittel zur Vortäuschung von Normalität sein?

Für den Propagandafilm wurde eine Aufführung des Kabarett *Karussell* abgefilmt. Der Drehort ist insofern interessant, als der gesamte Schauplatz extra auf einer Wiese außerhalb der Ghettomauern Theresienstadts als eine Art Freilichtvariété inszeniert wurde. Circa 3000 Häftlinge wurden als unfreiwillige Darsteller in extra bereitgestellter Sommerkleidung zum Drehort abkommandiert. Die aufwändige Filmkulisse verriet den Impetus der Unterdrücker unzweifelhaft, der Kontrast zwischen dem Lagerleben und diesem scheinbar vergnüglichen Sommervariété im Freien war unübersehbar. Daher finden sich in einigen Zeitzeugenberichten eindruckliche Bekundungen der Empörung über die erzwungene Beteiligung an diesem 'Theater'. Die Szenerie eignet sich zudem aufgrund ihrer unmittelbaren Symbolhaftigkeit als repräsentatives Analysebeispiel: als Theateraufführung im Täuschungstheater. In dieser Inszenierung finden sich alle Merkmale des Täuschungswerkzeuges 'Kulturleben'.

Alle großen Nummern des Kabarett *Karussell* wurden für den Filmdreh herangezogen: eine Tänzerin, ein Musikduo, eine Sängerin, ein deutsches Kabarett-Trio sowie Kurt Gerron. Gerrons Darbietung des berühmten Mackie-Messer-Songs aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* hat sich dabei besonders intensiv im Gedächtnis der Beteiligten festgesetzt. Der tragische Regisseur des verlogenen Films wird in diesem Moment gleichzeitig zum Darsteller. Die Produzenten nutzten

Gerrons Berühmtheit und den Bekanntheitsgrad des Dargebotenen, um das Kulturleben in einem prominenten Licht erscheinen zu lassen. Meist wurden zudem in Kombination mit Aufnahmen aus dem Kulturleben Prominente im Publikum abgefilmt: zum Beispiel die Tochter eines bekannten Berliner Bankiers, Ellie von Bleichröder¹⁰⁴.

Die Zeitzeugin Alice Randt wurde zwangsweise zur Statistin dieser Filmsequenz und berichtet rückblickend in ihren unter dem Titel *Die Schleuse* veröffentlichten Aufzeichnungen von dem Filmdreh. Ihre Abkommandierung zu den Dreharbeiten kommentiert sie wie folgt:

„Anordnungen des Hausältesten sind wie Polizeibefehle. [...] *Macht euch nett zurecht*, hat er noch gesagt, *es gibt Kabarett, alle großen Nummern des 'Karussells' werden gezeigt, Eis wird gereicht* ... Wir ziehen unsere Sommerkleider über, die wir im Rahmen der Verschönerungsaktion erhalten haben und ziehen in vielen Gruppen vor die Stadt hinaus. Dreitausend der jüngeren Häftlinge von Theresienstadt, alle hübsch gekleidet.“¹⁰⁵

Randt beschreibt detailliert den Gang zum arrangierten 'Festplatz'. Der Weg führt durch eine liebliche Landschaft, die Mittagssonne über den Häftlingen. Sie werden ständig von Gendarmen bewacht und abgezählt, damit niemand die günstige Gelegenheit zur Flucht nutzt. Die Zeitzeugin skizziert die ambivalente Situation:

„Wir ziehen als Verdammte durch ein blühendes Paradies, werden als freie, glückliche Theaterbesucher des reichen jüdischen Siedlungsgebiets gefilmt und nach Stunden müde und erbittert als Gefangene ins Ghetto zurückgeschleust.“¹⁰⁶

Dann beschreibt Alice Randt den Schauplatz und das – wie sie sagt – Theater im doppelten Sinn¹⁰⁷: die kleine Bühne, den Kamerawagen, die Vertreter der SS und schließlich die Aufnahmen selbst:

„Wir erleben kleine Ausschnitte der Revue, immer nur einige Takte mit endlosen Wiederholungen, eben Filmproben, bei denen es mehr um technische Dinge als um das Stück geht. Dann richten sich die Kameras auf uns. [...] Es sind zu wenig dunkle Typen unter uns. Alles wird gestoppt. [...] Wir müssen warten, es gibt kein Kabarett und kein Eis. Dann kommt ein Bus voller schnell eingesammelter *jüdischer Typen*, es kann weitergehen. *Wer in die Kamera grinst, Grimassen schneidet oder spricht, wird sofort verhaftet*. Kurt Geron, in Schweiß gebadet, fleht uns an, bittelt verzweifelt um Disziplin.“¹⁰⁸

Tatsächlich lassen sich die Häftlinge vom albern wirkenden Lachen Gerrons anstecken – zur vollsten Zufriedenheit der Filmemacher. Direkt nach der Lachattacke wird den Häftlingen ihre Rolle jedoch schnell wieder bewusst:

104 Vgl. Feuß, Axel: *Das Theresienstadt-Konvolut*, hrsg. vom Altonaer Museum in Hamburg-Norddeutsches Landesmuseum, Dölling und Galitz Verlag Hamburg-München, Hamburg 2002, S. 21.

105 Randt: *Die Schleuse*, S. 111.

106 Ebd., S. 111.

107 Vgl. ebd., S. 111.

108 Ebd., S. 111.

„Die SS-Leute grinsen zufrieden, sie können ihre Szenen von dreitausend frohen *Siedlungsbewohnern in ihrem herrlichen Sommervariété* filmen. [...] Dem Lachen folgen beklemmende Gefühle. Wütend und beschämt über unsere unfreiwillig-freiwillige Beihilfe zu diesem infamen Schwindel über unser bitteres Gefangenelos kehren wir heim.“¹⁰⁹

Der Szenendreh gelang, wie alle anderen Einstellungen auch. Zu groß war die Angst vor Strafen, zu unmittelbar die Bedrohung. Das zeigt auch die szenische Beschreibung des Zeitzeugen Siegfried van den Bergh, der ebenfalls zum Dreh abkommandiert wurde:

„Das Publikum bekam den Befehl, sich auf dem Terrain zu verteilen und auf natürliche Weise zu klatschen und zu lachen. Als die Zuschauer aber zu nah aneinanderrückten, sprang (Lagerkommandant) Rahm hinter einem Busch hervor und schlug mit einem Lederriemen wild um sich.“¹¹⁰

Während viele Häftlinge sich bei anderen kulturellen Ereignissen nicht selten dabei ertappten, eines der trügerisch in Szene gesetzten 'Events' – zum Beispiel durch die unmittelbare Wirkung von Musik in Konzerten – zu genießen und ihre ambivalente Rolle kurzzeitig auszublenden, waren sie im Fall des Schein-Varietés reine Statisten eines Filmsets, die nur das zu sehen bekamen, was für den Dreh relevant war. Für sie war dieser 'Ausflug' in keiner Weise eine angenehme Angelegenheit. Gerade deshalb eignet sich das Beispiel zur Veranschaulichung: das Sommervariété war reine 'Show'. Anhand des Berichts von Alice Randt lässt sich die Divergenz von Filmdreh und Filmszene der *Karussell*-Aufführung herausarbeiten. Für die Häftlinge bot sich eine höchst skurile und tragische Szenerie, die nichts mit einem sommerlichen Freizeitvergnügen gemein hatte. Ihnen wurde noch nicht einmal das eigentliche Kabarett gezeigt, sondern nur die für die Aufnahmen notwendigen Ausschnitte – in vielfacher Wiederholung.

Dem potenziellen Betrachter des vermeintlichen 'Dokumentarfilms' hingegen zeigt sich eine große Variétéveranstaltung inmitten lieblicher Natur. Die Qualität des Dargebotenen und der Bekanntheitsgrad von Kurt Gerron verstärken den Eindruck eines ausgeprägten Kulturlebens – ähnlich dem einer normalen Stadt. Die Filmemacher inszenierten ein kulturelles Freizeitvergnügen, bei dem so mancher gerne dabei wäre und das wohl jeder schon einmal in ähnlicher Form erlebt hat. Ein sommerliches künstlerisches Event, das Freude, Vergnügen und Genuss ausstrahlt. Zudem soll der imposante Schauplatz die Existenz weiterer aufwändig gestalteter Veranstaltungen vortäuschen, was die großstädtische Öffentlichkeit des Kulturlebens

¹⁰⁹ Randt: *Die Schleuse*, S. 112.

¹¹⁰ Van den Bergh, Siegfried: *Der Kronprinz von Mandelstein. Überleben in Westerbork, Theresienstadt und Auschwitz*, hrsg. von Frauke Meyer-Gosau (Reihe *Lebensbilder. Jüdische Erinnerungen und Zeugnisse*, hrsg. von Wolfgang Benz), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 85.

in Theresienstadt zusätzlich unterstreicht. Zwar zeigt auch die Darstellung von Arbeit und Wohnen, wie 'gut' es den Juden angeblich im Vorzeigelager erging, aber eine solche Form dargebotenen hochrangigen kulturellen Vergnügens vermittelt darüber hinaus einen Eindruck von städtischem Flair. Kulturleben komplettiert den Eindruck einer normalen Gesellschaft mit normalem städtischen Leben. Zudem rückt durch die Darstellung kulturellen Vergnügens der Freizeitaspekt des 'Kulturlagers' in den Mittelpunkt.

3.4 Die Getäuschten: *Die Meinung der Außenwelt in den Händen einer Kommission*

Mit der Theresienstadt-Lüge wollten die Nationalsozialisten die gesamte Weltöffentlichkeit täuschen. Die Meinung der Außenwelt lag dabei in den Händen einiger weniger Menschen – allen voran des damals erst 25-jährigen Maurice Rossel als Delegierter des Internationalen Roten Kreuzes. So beeinflusste der Bericht einer einzigen Kommission nach einer nur wenige Stunden andauernden Besichtigung das weitere Schicksal einer großen Anzahl von Menschen. Die Aussagen Maurice Rossels bestimmten vorerst die Meinung der Außenwelt. Diese folgenschwere Konstellation fordert eine nähere Betrachtung der Getäuschten.

Am 23. Juni 1944¹¹¹ – einem trügerisch freundlichen Sommertag – erreichte eine Kommission das Lager Theresienstadt. Sie bestand seitens des Auslands aus dem Delegierten des IKRK, Maurice Rossel, dem Sektionschef des dänischen Außenministeriums, Frants Hvass, und dem Inspekteur des dänischen Gesundheitswesens, Eigil Juel Henningsen. Von deutscher Seite wurden sie von Sturmbannführer Rolf Günther, dessen Bruder SS-Sturmbannführer Hans Günther, SS-Obersturmführer Gerhard Gü(n)nel, Hauptsturmführer Ernst Möhs, Dr. Erwin Weinmann, Dr. Eberhard von Thadden sowie dem Vertreter des Deutschen Roten Kreuzes, F. Von Heydekampf, begleitet. Anwesend waren außerdem der zu der Zeit aktuelle Theresienstädter Lagerkommandant Karl Rahm und der zu der Zeit aktuelle Judenälteste Dr. Paul Eppstein. Durch die vorangegangene umfassende 'Verschönerungsaktion' war alles 'optimal' für den Besuch vorbereitet. Die Machthaber führten ihre 'Gäste' auf einer exakt festgelegten Route durch das Lager. Wie in einem Theaterstück spielten sich dabei zahlreiche einstudierte Szenen ab.

¹¹¹ Dieses war nicht der einzige Kommissionsbesuch in Theresienstadt. Für das Gelingen der Täuschung waren er und der nachfolgende Bericht allerdings entscheidend. Deshalb bildet er den repräsentativen Schwerpunkt des Kapitels.

Besonders eindrücklich war dies bei den Kindern zu beobachten, die den Lagerkommandanten mit Onkel Rahm ansprechen und ihn darum bitten mussten, ihnen nicht schon wieder Sardinen¹¹² zu schenken.

Die Nationalsozialisten erwiesen sich tatsächlich, wie Maurice Rossel rückblickend aussagen wird, als „Meister im Lügen“¹¹³. Rossel berichtet 1979 im Interview mit dem Regisseur Claude Lanzmann, Theresienstadt habe wie eine Stadt für privilegierte Juden ausgesehen. Im Bericht über den Besuch heißt es zudem:

„Wir möchten sagen, daß unser Erstaunen ungeheuer groß war, im Ghetto eine Stadt zu finden, die ein fast normales Leben lebt, wir haben es schlimmer erwartet. [...] Das Ghetto von Theresienstadt ist eine kommunistische Gesellschaft, geleitet von einem 'Stalinien' von hohem Wert: EPPSTEIN.“¹¹⁴

Mit diesem Fazit konnten die Initiatoren und Regisseure der Inszenierung äußerst zufrieden sein. Besichtigungen weiterer Lager schienen zunächst unnötig. Das in Auschwitz für den Fall einer weiteren Inspektion eingerichtete Familienlager wurde nicht mehr gebraucht und konnte liquidiert werden. Die meisten Häftlinge wurden ermordet. Auch in Theresienstadt änderten sich die verbesserten Zustände der Verschönerung bereits einen Tag nach dem Kommissionsbesuch. Theresienstadt war nämlich keineswegs, wie Rossel in seinem Bericht behauptet, ein Endlager. Am Ende seiner Ausführungen zeigt sich der Vertreter des IKRK in scheinbar neutraler Haltung:

„Unser Bericht wird niemandes Urteil ändern; jedem steht frei, die vom Reich eingenommene Stellung zur Lösung des Judenproblems zu verurteilen. Wenn dieser Bericht dennoch ein wenig das Geheimnis auflöst, das das Ghetto Theresienstadt umgibt, so ist es ausreichend.“¹¹⁵

Es ist unbestritten, dass Rossels Bericht ein zu positives Bild des Lagers zeichnet. Seine Aufzeichnungen wie seine Fotografien „zeigen nur die 'Verschönerung' in strahlender Vollendung“¹¹⁶. Das Trugbild des jüdischen Siedlungsgebiets wird in dem Bericht nahezu vorbehaltlos übernommen. Beschönigte Zahlen und Angaben flossen in die Aufzeichnungen ein. Die Delegation blieb auf der ihr vorgeschriebenen Route und guckte zum Erschrecken vieler Häftlinge so gut wie nicht hinter die Fassaden. In Theresienstadt hatte man erwartet, dass die Inszenierung gerade aufgrund ihrer Perfektion durchschaut werden müsse. Die Zeitzeugin Käthe Starke beschreibt diese

112 Bei Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer* 28, S. 281 ist von Sardinen und Schokolade die Rede.

113 Kárný, Miroslav: *Als Maurice Rossel zu reden begann. „Auch heute würde ich ihn unterschreiben“*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2000*, hrsg. von Miroslav Kárný und Raimund Kemper in Zusammenarbeit mit Martin Niklas, Prag 2000, S. 175.

114 Rossel, Maurice: *Besuch im Ghetto*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1996*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Prag 1996, S. 296.

115 Ebd., S. 297.

116 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 178.

Erwartungshaltung 1975 stellvertretend für alle Häftlinge:

„Es gab im Lager niemanden, der daran gezweifelt hätte, oberstes Gesetz der Mitglieder dieser Kommission sei das Mißtrauen. Ausnahmslos waren wir alle davon überzeugt, das Gestellte der Szenerie müsse den Blick hinter die schöne Kulisse schärfen. Es gab keinen Zweifel für uns, daß jeder Mensch mit common sense durch die Plumpheit der Vorkehrungen darauf hingewiesen würde, hier wohne er der Einstudierungen einer Farce bei.“¹¹⁷

Maurice Rossel wurde immer wieder bezüglich seines Berichtes kritisiert. Bis heute bleibt seine Darstellung des Lagers Theresienstadt unbegreiflich, noch mehr seine wiederholte Beteuerung in Bezug auf den von ihm verfassten Bericht: „Auch heute würde ich ihn unterschreiben.“¹¹⁸ Rossel betont konstant, dass er nichts anderes gesehen habe und folglich auch nichts anderes hätte schreiben können. Andernfalls hätte er sich Dinge ausdenken müssen, die er nicht gesehen habe.¹¹⁹ Das Interview zwischen Claude Lanzmann und Maurice Rossel wurde 1997 unter dem Titel *Un vivant qui passe* (dt. *Ein Lebender kommt*¹²⁰ vorbei) verfilmt. Der Interviewte wirkt darin stellenweise, als müsse er sich Jahrzehnte später von Lanzmann über die trügerische Lüge der Nationalsozialisten und die Wahrheit Theresienstadts aufklären lassen. Vielfach wirft er als Interviewpartner nur ein 'Ja' ein und hört sich ansonsten Lanzmanns Ausführungen an. Erinnerungslücken prägen das Gespräch. Maurice Rossel zeigt sich bis heute in erster Linie darüber verwundert, dass keines der Opfer versucht habe, ihn anzusprechen beziehungsweise seine Rolle im Täuschungstheater zu offenbaren. Vielmehr beschreibt er die in seinen Augen unsympathisch wirkenden privilegierten Häftlinge des Lagers, von denen er fälschlicherweise annahm, sie hätten sich durch ihren Reichtum vor dem Tod retten können. Dennoch konnte der ehemalige Mitarbeiter des IKRK sich nach eigener Aussage während der gesamten Besichtigung eines Gefühls der Falschheit nicht erwehren. Maurice Rossel wird eine fragwürdige historische Persönlichkeit bleiben¹²¹, auch wenn er in einem Brief an Lanzmann konstatiert:

„Heute bin ich achtzig [...] und ich erinnere mich nicht mehr genau an den Menschen, der ich damals war. Ich halte mich jetzt für weiser oder verrückter, was auf dasselbe hinausläuft.“¹²²

Es bleibt generell umstritten, inwiefern die Mitglieder der Delegation sich wirklich täuschen ließen und inwiefern sie sich täuschen lassen wollten. Die Situation ist für Unbeteiligte kaum vorstellbar, und es ist heute schwer zu rekonstruieren, was genau

117 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 131.

118 Kárný: *Als Maurice Rossel zu reden begann*, S. 186.

119 Vgl. ebd., S. 184.

120 Oft wird auch der Terminus 'geht' gebraucht, im Untertitel des Films heißt es allerdings 'kommt'.

121 Auch aufgrund seiner Gesinnung, die immer wieder kritisch diskutiert wurde.

122 Vorspann zu *Un vivant qui passe*, (Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1997), Quelle: Kopie aus dem Medienarchiv der Bibliothek Germanistik, Philipps-Universität Marburg.

die Delegationsmitglieder zum Zeitpunkt des Besuches wussten oder ahnten. Es ist unbestreitbar, dass die Komödie der Nationalsozialisten äußerst ausgereift war. Inwiefern sie aber Menschen wirklich über einen solchen Massenmord hinwegtäuschen konnte, bleibt bis heute ein tragisches Geheimnis der Geschichte.

Schon H. G. Adler kritisierte 1958 in *Theresienstadt 1941-1945* Rossels Bericht:

„Der Bericht Rossels ist nie veröffentlicht worden, er urteilte viel zu günstig und stiftete darum Schaden beim IRK in Genf.“¹²³

Hier wird zwar eine negative Auswirkung des Kommissionsbesuches eingeräumt, allerdings richtete Rossels Bericht nicht nur beim Internationalen Roten Kreuz Schaden an, sondern kostete vor allem unzähligen Menschen das Leben. Obwohl der Jüdische Weltkongress (WJC) verhältnismäßig schnell intervenierte, erreichte die nächste Menschenrechtskommission des IKRK Theresienstadt erst im April 1945. Der Erfolg der Täuschung ist also unbestritten. Über das Ausmaß der Beeinflussung der Welt existieren unterschiedliche Meinungen. Tatsache ist, dass der Bericht Rossels weitere Besichtigungen in Auschwitz oder anderen polnischen Lagern temporär verhinderte.

Dennoch konstatiert der damalige Repräsentant des Jüdischen Weltkongresses in Genf, Gerhart M. Riegner, in seinem Aufsatz über 'Die Beziehung des Roten Kreuzes zu Theresienstadt in der Endphase des Krieges':

„Diese Besuche, insbesondere der des Vertreters des IKRK am 23. Juni 1944, haben in der breiten Öffentlichkeit weithin Aufsehen erregt und wurden so ausgelegt, als ob es den deutschen Behörden gelungen sei, die Welt zu täuschen, und daß dadurch großer Schaden angerichtet wurde. Daran war wohl hauptsächlich die deutsche Propaganda schuld, die versuchte, den Besuch Maurice Rossels in ihrem Sinn auszunützen. Aber diese Propaganda war im zweiten Halbjahr 1944 schon sehr unglaublich und hatte, soweit ich sehen konnte, in der westlichen Welt überhaupt keinen Erfolg. Ich glaube, das allgemein verbreitete Urteil, daß großer Schaden angerichtet worden sei, ist falsch.“¹²⁴

Die Skepsis der Weltöffentlichkeit gegenüber den Machenschaften der Nationalsozialisten war 1944 zwar bereits stark existent, dennoch folgten de facto nach dem Kommissionsbesuch zunächst keine weiteren Inspektionsgesuche. Allein diese Tatsache bestätigt die verheerenden Folgen der gelungenen Irreführung. Offen bleibt die Frage, wie die Weltöffentlichkeit auf einen anderen Bericht reagiert hätte oder hätte reagieren können.

Der Besuch der Kommission wird in zahlreichen Publikationen – vor allem von Zeitzeugen – erwähnt. Meist ist man um eine Auseinandersetzung mit der Rolle der Delegationsmitglieder bemüht. Immer wieder sind Versuche des Begreifens

¹²³ Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 179.

¹²⁴ Riegner, Gerhart M.: *Die Beziehung des Roten Kreuzes zu Theresienstadt in der Endphase des Krieges*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1996*, S. 25.

erkennbar: Wieso ließen diese Menschen sich so täuschen? Oft wird das gutgläubige Verhalten der Besucher kritisiert. Manchmal erfolgt auch die Fehleinschätzung, die Kommissionsmitglieder hätten doch etwas gemerkt oder die Kulisse sogar durchschaut. Abschließend seien einige dieser Stellungnahmen zum Kommissionsbesuch zitiert, um die Einordnung der Getäuschten zu veranschaulichen.

Der junge Zionist Gonda Redlich vermerkt in seinem in Theresienstadt entstandenen Tagebuch nüchtern:

„Now the [International Red Cross] Commission will come, inspect the city and express its opinion: everything is fine, the city is beautiful, full of children's houses, coffee houses, beautiful halls and gardens, Jews living in spacious quarters.“¹²⁵

Redlichs desillusionierte Einschätzung ist frei von Hoffnung auf eine durchschauende Reaktion der Delegierten. Für den jungen Mann ist klar, dass die Kommission das inszenierte Trugbild als gegeben annehmen wird, ohne es zu hinterfragen. Er glaubt nicht an eine mögliche Rettung durch den Besuch der Fremden und gibt deshalb eine zynische Vorwegnahme der von ihm erwarteten Reaktion.

H. G. Adler zitiert in *Theresienstadt 1941-1945* aus dem Bericht einer Sängerin. Diese Zeitzeugin kommentiert unmittelbar nach dem Krieg den Kommissionsbesuch wie folgt:

„So erschien Theresienstadt eigentlich im Sommer 1944 als vollkommenes Eldorado in Europa, wo keine Anflüge waren, kein Kriegsschauplatz, nichts als Zeitvertreib, scheinbar drohte keine Gefahr. Und die löbliche Kommission kam und staunte sichtlich.“¹²⁶

Die Sängerin ist sich bewusst, dass Theresienstadt nach der Verschönerung für Außenstehende wie ein Eldorado wirken musste. Dennoch beurteilt sie den Kommissionsbesuch rückblickend mit satirischem Unterton. Dies geschieht vor allem über das Adjektiv 'löblich'. Darin steckt der Vorwurf, dass es sich bei den Besuchern zwar um eine Menschenrechtskommission handelte, die Beteiligten aber nur über das schöne Trugbild staunten und ihre eigentliche Aufgabe – nämlich den Opfern zu helfen – nicht erfüllten.

Ähnlich passiv werden die Kommissionsmitglieder in Carlo Ross' Roman *Im Vorhof der Hölle* dargestellt. Allerdings liegt hier der Schwerpunkt auf ihrer Rolle als 'die Getäuschten'. Ihr Verhalten wird nicht kritisiert, im Vordergrund steht die perfide Inszenierung der Machthaber und deren höhnische Freude über ihren Erfolg:

125 Friedman, Saul S. (Hg.): *The Terezin Diary of Gonda Redlich*, The University Press of Kentucky, Kentucky 1992, S. 157.

126 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 593.

„Die Herren der Kommission durchschauten die potemkinsche Kulisse nicht. [...] Die Menschen auf der Straße, die dieses Schauspiel sahen, staunten mit offenem Mund. [...] Er (David) hörte, wie lobend sich die Ausländer über die Verhältnisse im Getto äußerten, und dachte: Euch haben sie eine schöne Komödie vorgespielt.“¹²⁷ [sic]

In Kathy Kacers Roman *Die Kinder aus Theresienstadt* wird der Eindruck der Delegierten mit einem deutlich kritischen Unterton wiedergegeben. Die Autorin versucht so – trotz fiktiver Handlung – die Perspektive der Häftlinge mit einzubeziehen:

„Wieder einige Stunden später hörten sie, die Besucher seien von dem, was sie gesehen hatten, sehr angetan gewesen. Sicher, das Leben in diesem Teil von Europa war grundsätzlich nicht einfach, schließlich tobte überall der Krieg, doch ihrem Eindruck nach herrschten in Theresienstadt gute Bedingungen und die Juden lebten in einer hübschen sauberen kleinen Stadt.“¹²⁸

Genauer setzt sich Mélanie Oppenheim in ihren Erinnerungen mit dem Kommissionsbesuch und den Getäuschten auseinander. Sie gehört zu jenen, die fest davon überzeugt sind, dass die Herren etwas gemerkt haben müssen. Allerdings zeigt sie Verständnis dafür, dass der Besuch die Wahrheit nicht durchschauen konnte, da sich die Außenstehenden die Bosheit der Nationalsozialisten nicht vorstellen konnten:

„Ich bin mir sicher, daß die Kommission sich klar darüber war, daß nicht alles so war wie es aussah. [...] Ich bin überzeugt, daß die beiden Herren die Sache durchschauten. [...] Daß das Ganze Lug und Trug war, konnte ein anständiger Däne, und das waren ja beide, schlecht innerhalb von ein paar Stunden herausfinden. [...] Wie sollte auch ein normaler Mensch all das Teuflische erkennen, das sich die Deutschen ausgedacht hatten?“¹²⁹

Oppenheim verteidigt ihre Landsmänner. Bewusst bezeichnet sie sie im Folgenden als 'die Genarrten'. Die Zeitzeugin spricht durchaus von der Hoffnung der Häftlinge auf eine positive Auswirkung des Kommissionsbesuchs. Aus rückblickender Perspektive wird diese Hoffnung jedoch zu einer „wahnwitzigen“.¹³⁰

In der Publikation *Die Mädchen von Zimmer 28* berichtet eines der ehemaligen Mädchen von Zimmer 28 von ihrer Enttäuschung und ihrem Entsetzen über die Reaktion der Kommission. Es ist ihr unverständlich, wieso der Besuch das Theater nicht durchschaut hat. Wie vielen anderen hat diese Niederlage auch ihr die Hoffnung auf Rettung geraubt:

„Wieso haben diese Menschen nichts gesehen? Nicht hinter die Kulissen geschaut? [...] Und das hat mich sehr verwundert. Es hat mich schockiert. Ja, es hat mir den Glauben ein bisschen genommen.“¹³¹

127 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 206ff.

128 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 179.

129 Oppenheim, Mélanie: *Theresienstadt. Die Menschenfalle*, Klaus Boer Verlag, München 1998, S. 62ff.

130 Vgl. ebd., S. 67.

131 Vgl. Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 285.

Auch die Zeitzeugin Hella Wertheim-Sass zeigt sich – insbesondere aus rückwirkender Perspektive – entrüstet über die Reaktion der Kommission. Mit dem heutigen Wissen, dass damals bereits Berichte über die Lager vorlagen, bezeichnet sie die gelungene Irreführung als Dummheit:

„Leider haben sie sich täuschen lassen. Ich empfinde das als eine Dummheit, zumal man aus heutiger Sicht sagen kann, daß im Ausland schon früh genaue Berichte über die Lager vorlagen.“¹³²

Auch Berthold Simonsohn war der Meinung, dass ein verständiger Beobachter die plumpe Regie der Besichtigung hätte durchschauen müssen, womit er implizit Kritik an den Kommissionsmitgliedern übt¹³³.

Am deutlichsten kritisiert die Zeitzeugin Charlotte Opfermann die Mitglieder der Kommission, indem sie in *The Art of Darkness* konstatiert:

„Why was the International Red Cross Commision duped during their so-called inspection of the camp in June 1944? The commission wanted to be misled. The foreign visitors could have helped us.“¹³⁴ [*sic*]

Opfermann erspart sich eine nähere Erläuterung ihrer Feststellung, was die Wirkung der Aussage intensiviert. Ohne weitere Kommentierung wirft sie den Delegierten vor, nicht geholfen zu haben, obwohl sie es gekonnt hätten. Hier fallen die Mitglieder der Kommission aus ihrer Rolle als die Getäuschten und werden stattdessen zu Selbsttäuschern. Die Zeitzeugin bezeichnet die Besichtigung als eine 'sogenannte Inspektion'. Das heißt, der Besuch war zwar als philanthropische Prüfung gedacht, endete aber als erfolgreiches Theaterstück – als Farce.

Ähnlich deutlich äußert sich Wolfgang Benz in seinen 'Überlegungen zur Wahrnehmung und Rezeption des Ghettos Theresienstadt':

„Die Täuschung gelang, weil sich die Besucher der 'Judensiedlung Theresienstadt' täuschen lassen wollten. Wie anders sind die Feststellungen des Delegierten des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz, Maurice Rossel, zu erklären. Rossel protokollierte [...] den Schein als Wahrheit.“¹³⁵

Ob Hoffnung auf Hilfe durch die Inspektion oder desillusionierte Haltung gegenüber der Aktion, ob Zweifel, Zynismus oder offene Kritik an den Getäuschten – letztlich bleibt immer ein fragender Unterton: Wieso haben sie es nicht durchschaut?

Abschließend sei erwähnt, dass – wie Wolfgang Benz in seinem Aufsatz 'Erzwungene Illusion' darlegt – bereits 1943 innerhalb der noch inkohärenten

132 Wertheim/Rockel: *Immer alles geduldig ertragen*, S. 41.

133 Vgl. Aden-Grossmann: *Berthold Simonsohn*, S. 118.

134 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 103.

135 Benz, Wolfgang: *Erzwungene Illusion. Überlegungen zur Wahrnehmung und Rezeption des Ghettos Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2002*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Gabriela Kalinová, Prag 2002, S. 47f.

Berichterstattung eine Debatte über Theresienstadt existierte,

„dass der Ort nicht vollständig unter nationalsozialistischer Tarnung und Täuschung verborgen war, dass aber auch von einer nur ansatzweise realistischen Wahrnehmung keine Rede sein kann.“¹³⁶

Zur Veranschaulichung zieht Benz einen Artikel aus der in New York erscheinenden jüdischen Emigrantenzeitung *Aufbau* von August 1943¹³⁷ heran. Bezeichnende Überschrift: 'Musterghetto Theresienstadt'. Der Autor des Artikels skizziert zwar ein ziemlich freundliches Bild der Zustände in Theresienstadt, das Wolfgang Benz auf Hörensagen, Zweckoptimismus und Wirkung nationalsozialistischer Propaganda zurückführt¹³⁸, kommt aber zu dem Schluss, Theresienstadt sei als Alibi der Nationalsozialisten gedacht. Tatsächlich tritt bereits zu diesem Zeitpunkt also die Vermutung eines Täuschungsmanövers ins Licht der Öffentlichkeit. Dieser Verweis mag einen Denkanstoß geben zu der Überlegung, inwieweit Theresienstadt bereits als trügerischer Vorzeigeort galt, als sich die Kommission im Sommer 1944 zu ihrer Inspektion in das Lager aufmachte.

4. Die Theresienstädter 'Hochkultur' als Ausdruck von Widerstand

Das Spannungsfeld des Theresienstädter Kulturlebens bestand aus den Polen 'Täuschung' und 'Widerstand'. Neben dem Missbrauch durch die Nationalsozialisten war die Kulturarbeit für viele Häftlinge eine (lebens)wichtige Unterstützung. Die Theresienstädter Inhaftierten erwiesen sich in ihrer Gefangenschaft eindrucklich als Kulturmenschen und führten bereits dadurch die nationalsozialistische Formel vom Untermenschen ad absurdum:

„Zu einer Zeit, als die Nazis den Beitrag der jüdischen Schöpfer in Wissenschaft, Kunst und überhaupt in der Bereicherung der Weltkultur bestritten, bildeten diese sich und schufen Werte, dem tschechischen, jüdischen und europäischen genius huldigend.“¹³⁹

Den Inhaftierten war dieser Effekt ihrer Kulturarbeit bewusst, die Gewissheit gab ihnen die Stärke zum Weitermachen. Nur so konnten sie zumindest geistig aus ihrer Opferrolle heraustreten. Durch die geistig schöpferische Aktivität kämpften sie gegen die Entmenschlichung durch das NS-Regime und vergewisserten sich ihrer Identität als Kulturmenschen. Theresienstadt bot ihnen die innerhalb der Lager einzigartige

¹³⁶ Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 51.

¹³⁷ Zitiert aus einer Veröffentlichung in der Londoner Zeitschrift *Free Europe*.

¹³⁸ Vgl. Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 50f.

¹³⁹ Rothkirchen, Livia: *Der geistige Widerstand in Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1997*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Prag 1997, S. 135.

Möglichkeit, sich – wenn auch auf Basis des trügerischen Impetus – eine eigene Art von Kultur zu schaffen, in der sie Ablenkung, Freude, Hoffnung, Solidarität fanden. Kunst produzieren, realisieren, rezipieren und sich durch Vorträge und Diskussionen austauschen sind wesentliche Formen kultureller Betätigung. Kunst in ihrem heute am häufigsten gebrauchten Sinn wurde begrifflich unter anderem von Lessing, Goethe und Schiller geprägt, die sie in ihren ästhetischen Schriften als menschliche Hervorbringung zum Zwecke der Erbauung definierten. Diese Erbauungsfunktion von Kunst gewinnt in Bezug auf Theresienstadt eine ungeahnte Brisanz, denn hier diente sie aus Sicht der Häftlinge in erster Linie der eigenen 'Erbauung' – im Sinne von Aufbau und Stärkung. Das Gefühl, geistig aktiv zu sein und die eigene Kultur – sowohl die ursprüngliche als auch die Theresienstädter – zu erhalten, war für die inhaftierten Menschen eine Vergewisserung ihrer eigenen Identität. Die jüdische, tschechische, mitunter auch die deutsche traditionelle Kultur zu pflegen, wurde eines der obersten Ziele im Kampf um die Selbsterhaltung. Kunst als universelles Kommunikationsmittel schuf zudem innerhalb der heterogenen Gruppe eine gemeinsame Sprache, auf deren Basis sich Solidarität aufbauen ließ.

Der Soziologe Wolfgang Sofsky stellt in seinem Standardwerk *Die Ordnung des Terrors* fest: „Angesichts absoluter Tötungsmacht ist bereits das pure Überleben ein Akt der Gegenwehr.“¹⁴⁰ Das bedeutet: Alles, was dazu beitrug, am Leben zu bleiben und sich ein Mindestmaß an Menschsein zu erhalten, richtete sich gegen die Vernichtungspläne der Nationalsozialisten und ist somit als ein Ausdruck von Widerstand zu werten. Die Theresienstädter 'Hochkultur' war damit auch in ihrer Funktion als Überlebensmittel letztlich eine Form von Resistenz:

„In den Lagern sollten die Menschen moralisch zerbrochen, ja physisch vernichtet werden. Jede Handlung, die die Moral aufrichten und helfen konnte, das Leben zu bewahren, richtete sich daher gegen die Herren der KZ's.“¹⁴¹

Dieser weiten Definition entsprechend werden alle positiven Funktionen der Kulturarbeit für die Häftlinge in vorliegender Arbeit als Ausdruck von Widerstand zusammengefasst.

Daneben gab es aktive Formen des Widerstandes, zum Beispiel die dokumentaristischen illegalen Zeichnungen sowie versteckte kritische Anspielungen

140 Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager* (Reihe *Die Zeit des Nationalsozialismus*, hrsg. von Walter H. Pehle, Band 13427), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, November 2008, S. 37.

141 Langbein, Hermann: ... *nicht wie die Schafe zur Schlachtbank. Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern 1938-1945*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1980, S. 57.

auf das Regime innerhalb künstlerischer Produktionen. Eine musikalische Darbietung allein ist bereits ein Ausdruck von Widerstand, aber noch keine direkte Opposition¹⁴². Zusammen mit kunstfertig verschlüsselten Protestäußerungen hingegen wird sie zur 'Waffe'. Die Resistenzfunktion in ihren vielfältigen Erscheinungsformen macht die Theresienstädter Kulturarbeit trotz ihres trügerischen Missbrauchs wertvoll und gedenkwürdig.

4.1 'Spiritual Resistance': *Holocaust-Kunst als geistiger Widerstand*

Der Historiker Arnold Paucker definiert verschiedene Formen der Resistenzfähigkeit als aktive Formen des Wirkens gegen den Faschismus. Darunter falle neben dem bewaffneten Widerstand auch kulturelle Arbeit:

„[...] beginnend mit der Waffe in der Hand bis zu der das Häftlingsbewußtsein stärkenden Aufklärungs- und Kulturarbeit.“¹⁴³

Das Ghetto Fighters' House (GFH) Museum (dt. Haus der Ghettokämpfer)¹⁴⁴ wurde 1949 von einer Gemeinschaft Holocaust-Überlebender in Israel gegründet. Im Zentrum der Einrichtung stehen die Erscheinungsformen jüdischen Widerstandes während des Dritten Reichs. Das GFH ist akkreditiert vom israelischen Ministerium für Wissenschaft, Kultur und Sport. Miriam Novitch, Mitbegründerin des GFH und Zeitzeugin, hat sich bereits in den 50er Jahren näher mit der Holocaust-Kunst als Form der Resistenzfähigkeit auseinander gesetzt. Sie prägte für diese Funktion den Terminus 'geistiger Widerstand' ('spiritual resistance')¹⁴⁵. In dem Aufsatz 'Holocaust-Kunst als eine Art geistigen Widerstands' berichtet Pnina Rosenberg, Leiterin des GFH, basierend auf den Aussagen ihrer Kollegin Miriam Novitch von der wichtigen Funktion der Holocaust-Kunst als Widerstandswaffe:

„Eine wichtige Funktion der Holocaust-Kunst [...] könnte man als geistigen Widerstand betrachten. [...] Es war die einzige Waffe, mit der jene internierten Künstler Widerstand leisten konnten. Das Ghetto Fighters' House wurde gegründet, um die Geschichte mit allen Aspekten des Holocaust zu belegen. Novitch ist davon überzeugt, dass diese Geschichte ohne die in den Lagern und Ghettos geschaffene Kunst, ohne die mutigen und heroischen Manifestationen des menschlichen Geistes, unvollkommen wäre.“¹⁴⁶

142 Vgl. Sofsky: *Die Ordnung des Terrors*, S. 175.

143 Kárný/Blodig/Kárná: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, S. 20.

144 Website des Ghetto Fighters' House (unter <http://gfh.org.il/En>).

145 Novitch legt den Schwerpunkt auf die 'holocaust art'. Dieser Ausdruck wird in der vorliegenden Analyse übernommen.

146 Rosenberg, Pnina: *Holocaust-Kunst als eine Art geistigen Widerstands. Die Sammlung im Ghetto Fighters' House* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/rosenberg02ger.pdf>, S. 2).

Ob von der Lagerkommandantur tolerierte beziehungsweise forcierte oder im verborgenen geschaffene Kunst – der Widerstandscharakter ergibt sich aus der Rolle, die das Kunstschaffen für seine Schöpfer und Rezipienten spielte. Das war neben der heilenden Wirkung meist der aktive Impetus der Dokumentation:

„Es diente zur Erfüllung eines grundlegenden Bedürfnisses aller Menschen und Künstler, der Welt etwas von sich zu hinterlassen [...]. Kunst diente der Dokumentierung unter Benutzung einer universellen visuellen Sprache.“¹⁴⁷

Die Häftlinge emigrierten nicht nur innerlich, sondern drückten dies oft auf künstlerischer Ebene aus. Geistige Aktivität wurde zur einzigen Waffe, um für das eigene Dasein zu kämpfen.

Der Terminus des 'geistigen Widerstands' gehört inzwischen zum sprachlichen Repertoire der Lagerkunst-Forschung. Die Historikerin Livia Rothkirchen widmet dem geistigen Widerstand in Theresienstadt einen in den *TSD* von 1997 veröffentlichten Aufsatz. Darin definiert sie die Wendung als Grundform von Widerstand und leitet sie über die jüdische Tradition her, um den Terminus anschließend auf die Theresienstädter Kulturarbeit anwenden zu können:

„Der geistige Widerstand ist ohne Zweifel [...] der Kern jedes Aufbegehrens und Widerstandes. Die Zuflucht zu Büchern, schöpferische Tätigkeit und hauptsächlich das Schreiben waren über viele Jahrhunderte in der jüdischen Tradition als Quelle der Selbsterhaltung tief verankert.“¹⁴⁸

Ruth Elias arbeitet ebenfalls mit dem Begriff des 'geistigen Widerstands'. In Bezug auf den Plan der Nationalsozialisten, auch den geistigen Niedergang der Opfer zu erreichen, konstatiert die Zeitzeugin und Autorin in ihren Erinnerungen:

„Doch dieser Punkt in ihrer Planung gelang ihnen nicht, denn den einzigen Widerstand, welchen die Ghetto-Insassen leisten konnten, ohne Waffen zu besitzen, war ihr geistiger Widerstand. Es war dies der einzige Weg, welcher zum Überleben offenstand. Dieser Widerstand war ganz besonders im Ghetto von Theresienstadt spürbar.“¹⁴⁹

Elias arbeitet mit dem Wortschatz eines körperlich aktiven Widerstandes, um die Bedeutsamkeit und Effektivität einer geistigen Revolte herauszustellen. So werden die Künstler zu Rebellen stilisiert und ihre Instrumente beziehungsweise Texte und Zeichnungen zu Waffen, die sie gegen ihre Unterdrücker richten:

„[...] Bei den Künstlern [...] war dies eine Revolte gegen das Regime. Die Instrumente oder Texte waren ihre Waffen, welche sie gegen die Besatzungsmacht richteten und durch welche sie sich wehren konnten.“¹⁵⁰

147 Rosenberg: *Holocaust-Kunst als eine Art geistigen Widerstands*, S. 2.

148 Rothkirchen: *Der geistige Widerstand in Theresienstadt*, S. 118.

149 Elias, Ruth: *Die Hoffnung erhielt mich am Leben. Mein Weg von Theresienstadt und Auschwitz nach Israel*, Piper Verlag München-Zürich, München 1991, S. 103.

150 Ebd., S. 104.

4.2 'Kultureller Trieb': *Kulturarbeit als Garant von Identität in Theresienstadt*

Die Mehrheit der Gefangenen kam mit einem kulturellen Vorrat nach Theresienstadt – dementsprechend wollte man auch in Gefangenschaft geistig aktiv bleiben und die eigene Kultur pflegen. H. G. Adler bezeichnet dieses Phänomen als „kulturellen Trieb“¹⁵¹. Er bringt die Menschen dazu, Kultur auch in Extremsituationen auszuüben. Den kulturell aktiven Häftlingen war Geistigkeit oftmals eine Art elementares Daseinsbedürfnis¹⁵². Vor allem künstlerische und intellektuelle Tätigkeit wurden zu einem Garanten kultureller und sozialer Identität. Die Inhaftierten waren aus ihrem normalen Lebenszusammenhang gerissen und in das anormale Lebensumfeld Theresienstadt gezwängt worden. In diesem krankhaften Environment wurde es wesentlich, tradierte Formen des alten Lebens in Freiheit beizubehalten und sich in bestimmtem Bereichen einen autonomen Habitus zu bewahren. Vor allem künstlerische Aktivität – und wenn es nur das Rezitieren eines Gedichtes im Stillen war – wurde in Theresienstadt neben stabilen religiösen oder politischen Überzeugungen¹⁵³ zu einem Fixpunkt dieses Festhaltens am Gewohnten, aus dem man die Opfer vor ihrer Deportation etappenweise ausgeschlossen hatte. In Theresienstadt bot sich den Opfern nun paradoxerweise die Möglichkeit, einen Teilbereich dieses alten Lebens zurückzugewinnen. Das Eigene und Gewohnte vermittelte ein Sicherheits-, Geborgenheits- und Heimatgefühl.

Kulturelle und soziale Identität

Kulturelle wie soziale Identität gliedert sich in die ineinander verschränkten Bedeutungsdimensionen 'Selbstsein' (Ich-Identität) und 'Dazugehören' (Wir-Identität). Individuelle und kollektive Identitätsvorstellungen gehen immer Hand in Hand, Identitätssuche ist ein ständiger Aushandlungsprozess zwischen den Selbstbildern und den Fremdbildern, eine soziale Praxis von Übereinstimmungen und Grenzziehungen.¹⁵⁴ Die Theresienstädter Inhaftierten orientierten sich an zwei Kollektiven: an ihrer alten Lebenswelt und an der Zwangsgemeinschaft.

Unter kultureller Identität versteht man das Zugehörigkeitsgefühl eines Individuums zu einem bestimmten kulturellen Kollektiv. Identitätsstiftend ist dabei die Vorstellung, sich von anderen Individuen oder Gruppen kulturell – durch Sprache,

151 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 578.

152 Vgl. Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 97.

153 Sofsky: *Die Ordnung des Terrors*, S. 106.

154 Vgl. Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 134.

Religion, Nation, Wertvorstellungen, Sitten und Gebräuchen – zu unterscheiden. Wenn eine Gruppe Unterdrückung, Ausbeutung, Ausgrenzung oder Diskriminierung erleidet, kann ihr die kollektive Identität ein Selbstbehauptungspotenzial verschaffen. Geistige Aktivität wurde in Theresienstadt zu einem wichtigen Aspekt der Prägung und Erhaltung von kultureller Identität.

Soziale Identität wird bei den Sozialpsychologen Henri Tajfel und John C. Turner – Begründer der Theorie der sozialen Identität (1986) – als Teil des Selbstkonzeptes eines Individuums betrachtet. Menschen beziehen ihren Selbstwert aus ihrer sozialen Identität. Individuen streben danach, eine positive Selbsteinschätzung zu erhalten beziehungsweise ihre Selbsteinschätzung zu verbessern. Teil dieser Selbsteinschätzung ist die soziale Identität, die sich zusammensetzt aus der Mitgliedschaft in verschiedenen sozialen Gruppen und der Bewertung dieser Mitgliedschaft, welche sich aus dem Vergleich dieser Gruppe mit anderen relevanten Gruppen ergibt. Durch die enge Verbindung von Praxis und Identität hängt soziale Identität so auch immer mit kultureller Identität zusammen:

„Gemeinsame kulturelle Praxis ist immer auch soziale Praxis; daher impliziert kulturelle Identität ebenfalls eine soziale Verortung in der Gesellschaft und damit soziale Identität.“¹⁵⁵

Innerhalb der Theresienstädter Zwangsgemeinschaft konnten die Häftlinge ihre soziale Identität zum Beispiel durch eine vorteilhaftere Arbeit verbessern, generell ging es aber in Gefangenschaft um die grundsätzliche Erhaltung einer sozialen Identität. Das Streben nach einer möglichst positiven sozialen Identität wurde zwar nicht hinfällig, verlor aber ihren hohen Stellenwert. Wer in Theresienstadt nach besseren Bedingungen strebte, tat dies selten, um seine soziale Einordnung in die Gemeinschaft zu verbessern, sondern um daraus lebenswichtige Vorteile für sich und seine Angehörigen zu ziehen.

Kultur wird als gesellschaftliche Praxis verstanden, in der die Dinge letztlich ihren Sinn erhalten¹⁵⁶. Die Theresienstädter künstlerische Aktivität zum Beispiel ist ein praktisches Handeln der Zwangsgemeinschaft und als solches sinn- und identitätsstiftend. Als soziales Ordnungs- und Handlungssystem diente die Kulturarbeit im Lager dem Identitätserhalt und verkörperte somit einen Moment von Ordnung und Sicherheit inmitten des Wechsels¹⁵⁷:

155 Suderland, Maja: *Territorien des Selbst. Kulturelle Identität als Ressource für das tägliche Überleben im Konzentrationslager*, Campus Verlag Frankfurt/New York, Frankfurt 2004, S. 20.

156 Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, S. 114.

157 Vgl. ebd., S. 133.

„Identität läßt sich als ein anthropologisches, also menscheitsgeschichtliches Grundmuster verstehen, das in den Wunsch mündet, sich als soziales Wesen in den Zusammenhang seiner Umwelt einzupassen und dabei durch Übereinstimmung wie durch Abgrenzung seinen 'sozialen Ort' zu finden.“¹⁵⁸

Wie sensibel und lebensnotwendig diese 'kulturelle Haut' der Identität ist, zeigt sich vor allem in Situationen des Identitätsverlusts.¹⁵⁹ Innerhalb des Holocaust als absolute Form von drohendem Identitätsverlust, die Opfer zu Nummern degradiert, kann Kultur dabei helfen, durch Identitätserhalt Mensch zu bleiben. Identität macht den einzelnen Menschen zum Individuum und wird damit an einem Ort der Entindividualisierung zum lebensrettenden Prinzip. Dabei geht es sowohl um die Ich-Identität der einzelnen Häftlinge als auch um die Wir-Identität der Zwangsgemeinschaft und die Wir-Identitäten innerhalb der Zwangsgemeinschaft wie zum Beispiel die tschechische oder die deutsche Nationalität.

Die Zeitzeugin Hella Wertheim-Sass konstatiert, sich auf den Psychoanalytiker Bruno Bettelheim beziehend: „Künstlerische Anstrengung kann [...] Individualität und Identität bewahren helfen.“¹⁶⁰ Bei einer 1977 veröffentlichten Befragung überlebender Auschwitz-Häftlinge, bei der es um die psychischen und physischen Faktoren ging, die das Überleben ermöglicht hätten, nannten die Befragten die Rettung der eigenen Identität als ausschlaggebend.¹⁶¹ Darauf basierend betrachtet Christoph Daxelmüller Kulturarbeit in Lagern als Überlebensdroge, als

„Heilmittel gegen die transformatio hominum in bruta, die Verwandlung der Menschen in wilde Tiere. [...] Kultur allein garantierte den Rest an Menschenwürde, der zum Überleben notwendig war.“¹⁶²

In Auschwitz war nur ein Minimum an Identitätserhalt möglich, in Theresienstadt hingegen konnten sich zahlreiche Häftlinge trotz des elenden Daseins als Kulturmensch behaupten. H. G. Adler konstatiert über die Bedeutung von Kultur in Zeiten der Not:

„Mit dem Wegfall einer bürgerlichen Ordnung haben viele [...] jeden Boden verloren. Der Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation wurde deutlich. Die meisten zivilisatorischen Genüsse wurden entzogen – es blieb die Möglichkeit zur Kultur. [...] Der Kulturmensch, der etwas leistet, was sich über sein animalisches Vermögen erhebt [...] hat einmal Kultur in sich verwirklicht und arbeitet an ihr fort. Ein solcher Mensch behauptet sich in Theresienstadt.“¹⁶³

Die Kulturarbeit rief jene Bildungstraditionen wach, die die kulturelle Identität der

158 Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, S. 134.

159 Vgl. ebd., S. 136.

160 Wertheim/Rockel: *Immer alles geduldig ertragen*, S. 42.

161 Vgl. Daxelmüller: *Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern*, S. 999.

162 Ebd., S. 999f.

163 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 677.

Gefangenen einst geprägt hatten.¹⁶⁴ Für jene Gefangenen, die die Kultur aufgrund ihrer Erziehung und Bildung verinnerlicht hatten, war sie darum eine „unschätzbare Kraftquelle im Angesicht der Nazibarbarei, die nach allem trachtete, was ihren Opfern gehörte.“¹⁶⁵ Theresienstadt umfasste als Vorzeigelager eine besonders große Anzahl solcher 'Kulturmenschen', die vorher zum europäischen Kulturkreis gehört hatten. Milan Kuna schätzt demnach die Musik in Theresienstadt folgendermaßen ein:

„Sie war für die Häftlinge der mit verzweifelterm Trotz geführte Kampf um den Menschen als Kulturwesen, sie war die Anstrengung, ihre Zugehörigkeit zu jener europäischen Kulturtradition zu beweisen und zu zementieren, aus der sie die Herren des 'Dritten Reiches' herausreißen wollten.“¹⁶⁶

Maja Suderland macht die Mobilisierung des freiheitlichen Ichs anhand der im Habitus eingelagerten Bildung deutlich, wobei sie den Habitus als Speicher der persönlichen Biografie definiert:

„Da der Habitus immer Speicher der persönlichen Biographie und damit zugleich sozialer Erfahrungen ist, konnte die Aktivierung der im Habitus eingelagerten individuellen Bildung persönliche Identität stiften, indem sie die soziale Identität der Person mobilisierte, und zwar eine in der Vergangenheit außerhalb des Lagers entwickelte soziale Identität.“¹⁶⁷

Die Merkmale des inkorporierten kulturellen Kapitals bezeichnet Suderland als „Territorien des Selbst“, die weder der Hunger noch der Schmerz noch die Kälte in den Lagern verkümmern ließen.¹⁶⁸

Das kulturelle Streben nach einem Rest von Identität in Theresienstadt hat allerdings auch eine negative Seite, denn das Identitätsbemühen der Häftlinge wurde von den Nationalsozialisten dazu missbraucht, eine normale jüdische Gesellschaft vorzutäuschen. Der Missbrauch wurde wiederum durch die positive Langzeitwirkung kompensiert, denn die kulturellen Leistungen waren für die Opfer nicht nur während der Inhaftierung identitätsstiftendes Positivum, sondern verleihen ihnen auch rückwirkend Identität. Hinter jedem Kunstwerk beispielsweise steht ein Künstler. In seiner subjektiven Themenwahl, in seinem ästhetischen Stil, in seiner Darstellungsweise und schließlich in seinem Schicksal finden sich Anhaltspunkte seiner individuellen Identität.

164 Vgl. Glass, Martha: „Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk“. *Die Theresienstädter Tagebücher einer Hamburger Jüdin 1943-1945*, hrsg. von Barbara Müller-Wesemann, Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 1996, S. 50.

165 Ebd., S. 52.

166 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 353.

167 Suderland: *Territorien des Selbst*, S. 136.

168 Vgl. ebd., S. 137.

4.3 Geistige Sphäre und Lagerrealität: *Parallelwelt zur Wirklichkeit*

Friedrich Schiller meinte, das Erhabene befreie uns von der sinnlichen Welt und erhebe den Menschen über seine Natur.¹⁶⁹ Vor allem die Welt der Kunst und der Wissenschaft ist eine von der Realität abgelöste Sphäre, in der der Mensch über die Lebenswirklichkeit erhaben sein kann. In Theresienstadt flüchteten sich zahlreiche Häftlinge in diese geistig kreative Welt als Parallelwelt zur Realität. Die sinnlichen Erfahrungen – Leid, Angst, Hunger usw. – konnten dort kurzzeitig ausgeblendet werden. Der unter anderem in Auschwitz-Birkenau inhaftiert gewesene Zeitzeuge Franciszek Jaźwiecki beschreibt seine persönliche Flucht in die individuelle Welt der Kunst. Für ihn wurde das Verweilen in dieser erhabenen Sphäre überlebenswichtig:

„Ich malte [...] vor allem, um zu vergessen. [...] Diese Portraits, die ich heimlich skizzierte, führten mich in eine andere Welt, in meine Welt der Kunst. Daß mein Tun mit dem Tod bestraft werden konnte, habe ich ignoriert – nicht, weil ich besonders mutig war, sondern weil ich so aufgeregt und glücklich in meiner Welt war, daß ich an nichts anderes dachte.“¹⁷⁰

Mit der Parallelwelt der Kunst verband sich in der Extremsituation des Lagers insbesondere die verlorene Welt in Freiheit. Die Häftlinge assoziierten Kulturleben mit ihrem alten Leben, das in Form einer imaginären Welt wieder auflebte. Philipp Manes beschreibt dieses geistige Zurückholen der verlorenen Welt anhand der Darbietung eines gemischten Chors in Theresienstadt:

„Es war ein Stück aus einer anderen, besseren Welt – einer Welt, die wir endgültig glaubten, verloren zu haben, und die wir uns in langen Zwischenräumen Stück für Stück zurückeroberten und zu einem imaginären, doch leuchtenden Bild zusammenfügten.“¹⁷¹

Auch Clara, die Hauptprotagonistin in Kathy Kacers fiktivem Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* ist in ihre eigene Welt – der Welt von *Brundibár* – versunken:

„Mindestens dreimal kam es vor, dass Marta mit den Fingern vor Claras Nase schnippen musste, um sie aus ihren Träumen hervorzulocken, so versunken war Clara in ihre Welt aus Musik, Bühne, Schminke und Kostümen. [...] Clara wusste nur zu gut, warum Brundibár für sie so wichtig geworden war. In der Enge des Ghettos war die Oper eine Art Flucht – nicht die Art Flucht, die Jakob plante, aber vielleicht genauso wichtig. Wenn Clara Theresienstadt schon nicht körperlich verlassen konnte, dann wenigstens in ihren Gedanken. Die einzige Möglichkeit, frei zu sein, bestand darin, etwas zu tun, was sie völlig mit Beschlag belegen würde.“¹⁷²

Kinder konnten sich dank ihrer altersbedingten Naivität noch besser in diese künstlerischen Parallelwelten hineinräumen als Erwachsene.

169 Schiller, Friedrich: *Über das Erhabene*, in: Kleinere prosaische Schriften, 1801.

170 Szymańska, Irena: *Kunst im Konzentrationslager Auschwitz*, in: *Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal*, hrsg. von Wolfgang Benz und Barbara Distel, Rasch Verlag, Wiesbaden 2002, S. 94.

171 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 154.

172 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 108.

Die Schaffung einer erhabenen Parallelwelt war in erster Linie eine Flucht aus Selbstschutz. Physisch zu fliehen war kaum möglich, deshalb blieb den Inhaftierten nur die geistige Flucht. Man entfernte sich so zwar nicht geografisch, aber gedanklich von dem elenden Ort, an dem man gefangen war. Vor allem künstlerisches Schaffen konnte einen so weit ausfüllen, dass kaum Raum für Gedanken an die Realität blieb. In der Kunst fühlten viele Häftlinge sich kurzzeitig 'frei':

„Jedoch nicht einmal die schweren Lebensbedingungen im Lager konnten die Bestrebungen der Internierten auslöschen, sich aus der trostlosen Wirklichkeit zur Vorstellung eines freien Lebens zu erheben, welche ihnen die Kunst vermittelte.“¹⁷³

Die parallel zur Lebenswirklichkeit existierende geistig-kreative Welt in Theresienstadt lässt sich als eine Art Oase imaginieren, in der man aufatmen konnte. Mit dieser Metaphorik umschreibt Hugo Friedmann im Gespräch mit Käthe Starke – beides ehemalige Mitarbeiter der Theresienstädter Bibliothek – den Impetus der geistigen und kreativen Aktivität in Theresienstadt:

„Er [...] sagte, das sei genau, was er anstrebe. Man müsse sich in diesem rundum unerfreulichen Milieu eine Oase schaffen, in der man atmen könne.“¹⁷⁴

4.4 Problematisierung der kulturellen Aktivität: *Selbsttäuschung und Verdrängung*

Selbsttäuschung ist eine unbewusst falsche Auffassung von Tatsachen durch die eigene Person. Sie kann unter anderem dem eigenen Schutz dienen. Der Begriff 'Selbsttäuschung' – oft synonym mit 'Selbstbetrug' genutzt – ist im aktuellen Sprachgebrauch eher negativ konnotiert. In der vorliegenden Analyse wird er zwar herangezogen, allerdings als Synonym für 'Selbstschutzmechanismus'¹⁷⁵ und geistige Flucht. Diese Zuschreibung trifft die wahre Intention der meisten Inhaftierten für ihr Verhalten. Die Selbsttäuschung wurde im Fall von Theresienstadt zu einer Art Schutz zum Überleben – wie ein automatischer Mechanismus, der bei denjenigen griff, die die Selbsttäuschung im Angesicht der elenden Wahrheit noch vollziehen konnten. Diese natürliche Reaktion auf eine Extremsituation endete abrupt, als mit den Transporten aus den Lagern im Osten die tödliche Wahrheit nach Theresienstadt kam. Ohne Hoffnung und Unwissenheit keine Selbsttäuschung:

173 Peduzzi: *Die Musik im Ghetto Theresienstadt*, S. 19.

174 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 101f.

175 Vgl. Szymańska: *Kunst im Konzentrationslager Auschwitz*, S. 94.

„Man hopes and hopes and deceives himself as long as there flickers one spark of life in him and as long as nothing is proven to the contrary. [...] As for the rest of us, we knew nothing [...] we hoped and practised self-deception.“¹⁷⁶

Das Entscheidende ist, dass Selbsttäuschung in Theresienstadt für zahlreiche Häftlinge möglich war, in anderen Lagern nicht. Sie wurde zwar regelmäßig von der tödlichen Realität durchbrochen, in den Phasen dazwischen allerdings konnten zahlreiche Theresienstädter Inhaftierte die Realität ein Stück weit beiseiteschieben und sich in eine Art Maskenexistenz flüchten. H. G. Adler vergleicht Theresienstadt und Auschwitz unter dem Aspekt der Selbsttäuschung:

„In Auschwitz gab es bloß die bare Verzweiflung [...], und mochte auch der Funke einer unzerstörbaren Vitalität bestehen, mochte selbst hier noch die Seele sich durch einen Verwandlungszauber in einen holderen Trug flüchten, so mußte doch die Wirklichkeit gesehen werden, niemand konnte sich im Grunde täuschen. Anders war es Theresienstadt, wo fast alles verdrängt werden durfte, wo die Illusion wucherte, und die von bangen Gefühlen nur ein wenig gedämpfte Hoffnung alles überstrahlte, was sich unter undurchsichtigem Nebel verbarg. Nirgendwo war das wahre Antlitz der Zeit den Insassen eines Lagers mehr in unbekannte Ferne gerückt als hier [...]. Die Wahrheit stieg nur gelegentlich aus dem Dunkel auf, rührte die Menschen an und ließ sie nach einigem Schrecken wieder in ihr Maskendasein fallen.“¹⁷⁷

In der Tendenz stimmt Adlers These: Theresienstadt war – vor allem im Vergleich mit den anderen Lagern – in gewisser Hinsicht prädestiniert für den Mechanismus der Selbsttäuschung. Hinter der Existenz des Ortes steht zwar eine grausame Wahrheit, und die Kulturmenschen befanden sich in ständiger Todesangst und lebten im Elend. Allerdings war die tödliche Wahrheit den meisten Häftlingen nicht bekannt und sie glaubten an eine bessere Zukunft in Freiheit. Zudem boten sich vielfältige Möglichkeiten kultureller Aktivität. Also wählten viele den Weg der Selbsttäuschung, um in der aktuellen Lebenswirklichkeit bestehen zu können. Hauptmerkmale der trügerischen Wunschvorstellung waren die wachbleibende Hoffnung und das daraus resultierende ausgeprägte Kulturleben. „Die Illusion ist eine – zumeist heiter gestimmte – Halbschwester der Hoffnung“¹⁷⁸, heißt es bei der Pianistin und Zeitzeugin Alice Herz-Sommer in *„Ein Garten Eden inmitten der Hölle“*. Es gab also in Theresienstadt neben der trügerischen nationalsozialistischen Illusion die auf Hoffnung basierende Selbstillusionierung der Inhaftierten. In dem Zeitzeugenbericht *Streifen am Himmel* von Gerhard Durlacher ist das Kapitel über Theresienstadt bezeichnenderweise mit 'Die Illusionisten' überschrieben.¹⁷⁹

176 Troller, Norbert: *Theresienstadt. Hitler's gift to the Jews*, hrsg. von Joel Shatzky, The University of North Carolina Press, Carolina 1991, S. 49.

177 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 158.

178 Müller, Melissa/Piechocki, Reinhard: *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“. Ein Jahrhundertleben*, Droemer Knaur Verlag, München 2006, S. 204.

179 Vgl. Durlacher, Gerhard: *Streifen am Himmel. Vom Anfang und Ende einer Reise*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1994, S. 39.

Mit der Selbsttäuschung durch Kulturarbeit in Theresienstadt verhält es sich ähnlich wie mit der Lüge in dem mehrfach verfilmten Roman *Jakob der Lügner* (1969) des jüdischen Schriftstellers, Drehbuchautors und Holocaust-Zeitzeugen Jurek Becker (1937-1997). Die Lüge des Hauptprotagonisten Jakob Heym über die Kriegslage wird durch ihren Impetus und ihren Entstehungsort zu einer Art Überlebenshilfe für die Inhaftierten. Das Wort 'Lüge' wird dadurch hinfällig und vermutlich gerade deshalb im Titel erwähnt. Eine Lüge kann – ebenso wie eine Selbsttäuschung – im Angesicht des drohenden Todes zur lebensrettenden Maßnahme werden. Da, wo die Wahrheit zu grausam ist, muss der Mensch in der Lüge beziehungsweise in der Selbstlüge leben. Dieses Verhalten wird zum humanen Handeln inmitten des Grauens und vor allem zu einer Ausdrucksform von Hoffnung.

Es muss unterschieden werden zwischen der Selbsttäuschung durch die Flucht in den Alltag und die Selbsttäuschung durch die Flucht in die bereits erwähnte geistig-kreative Parallelwelt. Die Kulturarbeit hat zahlreiche Spuren hinterlassen, allen voran die Fülle an erhaltenen Kunstwerken. Die alleinige Beschäftigung mit Alltagsproblemen bedeutete dagegen das Fokussieren EINES realen Problembereiches der schlimmen Lebenswirklichkeit. Der Zeitzeuge Peter Erben zum Beispiel nutzte beide geistigen Fluchtmöglichkeiten. Er engagierte sich in Theresienstadt im Bereich des Kunstschaflens und trieb regelmäßig Sport, betont in seinen Aufzeichnungen aber auch: „[...] ich versuchte, mich nur mit den täglichen Problemen zu beschäftigen.“¹⁸⁰

Natürlich konnten die Inhaftierten im nationalsozialistischen Lager die Realität nicht völlig ausblenden – und wenn dann nur für einige wenige Momente. Immer wieder wurden die 'Selbsttäuscher' von der Wirklichkeit eingeholt. Vor allem natürlich durch die Transporte in den Osten, aber auch zum Beispiel am Ende einer künstlerischen Veranstaltung oder auf dem fast idyllischen nächtlichen Rückweg in die elende Unterkunft:

„Mild die Luft, weich, schmeichelnd – Schumanns *Mondnacht*, so oft gehört, klang in mir auf. [...] Mir grauste, nach solchem Erleben mag man nicht in die schlimme Wirklichkeit, doch es muß ja sein, die Nacht ist für uns Arbeitende recht kurz.“¹⁸¹

Der Zeitzeuge Philipp Manes erkennt in seinen an anderer Stelle kritisch zu thematisierenden Aufzeichnungen seine Welt der Kunst als eine Parallelwelt zur

180 Erben, Peter: *Auf eigenen Spuren. Aus Mährisch-Ostrau durch Theresienstadt, Auschwitz I, Mauthausen, Gusen III über Paris nach Israel. Jüdische Schicksale aus der Tschechoslowakei*, hrsg. von Erhard Roy Wiehn, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz 2001, S. 42.

181 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 223.

durchaus wahrgenommenen 'schlimmen Wirklichkeit' und realisiert sie als eine Art Ablenkung von der Realität. Diese Entlarvung der Selbsttäuschung führt bei ihm allerdings nicht zu einer Aufgabe der Selbstillusion. Im Gegenteil: Sie wird als positiv empfunden und als wohltuende Handlung akzeptiert. Kathy Kacer setzt diese typische Wahrnehmung in ihrem Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* ebenfalls um und lässt eine Protagonistin in Bezug auf die Kinderoper *Brundibár* konstatieren:

„'Alles, was ein bisschen Schönheit und Freude in unser Leben bringt, ist ein kostbarer Schatz, den wir sorgfältig hüten müssen.'“¹⁸²

Die Kultur in Theresienstadt – egal ob Selbsttäuschung oder nicht – ist also grundsätzlich etwas Kostbares, das es verdient, wertgeschätzt zu werden, da es ein bisschen Freude und Schönheit in das Elend brachte.

Trotzdem gab es immer wieder kritische Stimmen, die die Selbsttäuschung missbilligten. Vor allem Zeitzeugen, die sich nicht selbst täuschen wollten oder konnten, übten Kritik an den Häftlingen, die diesen Überlebensmodus wählten. Bei weitem nicht alle Inhaftierte fanden Bedingungen vor, in denen Ansatzpunkte zur Selbsttäuschung vorhanden waren; oder sie waren psychisch und physisch nicht stabil genug, um die Augen temporär vor der Realität verschließen zu können. H. G. Adler beispielsweise beleuchtet die Theresienstädter Kultur vor allem unter dem von ihm kritisch bewerteten Aspekt der Selbsttäuschung. Für ihn war die Kulturarbeit vor allem eine Form von Verblendung, die fast in einer Art Vergnügungssucht ausartete und die die Inhaftierten zu unbewussten Handlangern der nationalsozialistischen Täuschung machte.¹⁸³ Diese einseitige Beurteilung wird heute revidiert und ergänzt. Die Historikern Livia Rothkirchen betont in einem Aufsatz über die Historiografie von Theresienstadt in Bezug auf Adler,

„daß die tschechischen Forscher seine irrtümliche These über das kulturelle Leben in Theresienstadt, die die schöpferische Tätigkeit der Häftlinge als 'Selbsttäuschung' bezeichnet, einstimmig ablehnten. [...]“¹⁸⁴

Auch die deutschsprachige Forschung zu Theresienstadt ist heute so weit, die Kulturarbeit Theresienstadts – allem voran die Kunst – differenzierter einzuordnen. Das Spannungsfeld bleibt jedoch bestehen, weshalb auch Carlo Ross in seinem autobiografischen Jugendroman *Im Vorhof der Hölle* die Perspektive auf Theresienstadt im verklärenden Licht der Selbsttäuschung beschreibt:

¹⁸² Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 123f.

¹⁸³ Vgl. Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 594.

¹⁸⁴ Rothkirchen, Livia: *Brennende Fragen der Historiographie von Theresienstadt*, in: Kárný/Blodig/Kárná: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, S. 43.

„Die Ghettoisierten, die wieder einmal davongekommen waren, sahen in ihrer Selbsttäuschung in Theresienstadt das beste Ghetto. [...] Es war wie ein Tanz auf dem Vulkan. Man amüsierte sich bei Sport und Spiel, lachte herzlich über die Komik der Kabarettisten, summite die bekannten Melodien der Operetten mit, die gelegentlich aufgeführt wurden, und lauschte wie verzaubert im Park dem Kurorchester.“¹⁸⁵

Das Verhalten von sich selbst täuschenden Theresienstädter Inhaftierten – das 'Sichverlieren in der Kultur' – wird hier als 'Tanz auf dem Vulkan' im Angesicht der tödlichen Wahrheit als absurd entlarvt. Trotzdem schlüsselt Ross die Kulturarbeit vielschichtig auf, und auch ihre positiven Seiten finden Eingang in seinen Roman. Kritisiert wird meist nicht die Selbsttäuschung selbst, sondern die Fälle, in denen sie dazu führt, alles andere zu vergessen und kritiklos hinzunehmen.

Ein ehemaliges Mitglied der Theresienstädter Ghetto-Swingers wird sich des eigenen Selbstbetruges durch seine Flucht in die Welt der Kunst rückblickend bewusst und beschreibt dieses 'Sorgloswerden' gegenüber allem anschaulich:

„Wir, die Musiker, fühlten nicht, daß wir nichts als ein Werkzeug in den Händen unserer Unterdrücker waren. Wir waren derart bei der Sache und glücklich darüber, unseren geliebten Jazz spielen zu können, daß wir sorglos geworden waren gegenüber der Traumwelt, die die Deutschen für ihre Propagandzwecke errichtet hatten. Wir fühlten uns sicher.“¹⁸⁶

Hier steht die Tragik im Mittelpunkt, durch Selbstbetrug an der Hinwegtäuschung über das eigene tödliche Schicksal mitzuwirken. Oft werden die Zeitzeugen sich erst im Nachhinein mit Schrecken dem Ausmaß ihres Selbstbetrugs bewusst. Menschen zeigen in der Extremsituation Handlungsweisen, die sie unter reflektierten Umständen nicht zeigen würden. Theresienstadt ließ nur in der Frage 'Selbstbetrug oder Annahme des Leids' eine Wahl, nicht aber in der Frage 'Tod oder Überleben'.

Die Zeitzeugin Charlotte Opfermann gehört zu den konsequentesten Kritikern des Theresienstädter Kulturlebens. Das Phänomen der Selbsttäuschung fasst sie in die antagonistisch anmutenden Begriffe 'real life drama beziehungsweise drama off stage' und 'drama on stage'¹⁸⁷. Theresienstadt ist für sie eine Bühne. Außerhalb der Bühne spielt sich das reale Drama des Holocaust ab und auf der Bühne das Drama von trügerischer Scheinwelt und Selbstbetrug. Für sie ist das selbsttäuschende Sichfügen in die Scheinwelt ebenso ein Drama wie der Holocaust. Opfermanns Sichtweise der Theresienstädter Kultur und der damit einhergehenden Selbsttäuschung ist als subjektive Meinung nachvollziehbar, allerdings nur unter Vorbehalt zu adaptieren.

Der in Auschwitz ermordete Otto Weiss – Vater der Zeitzeugin und Malerin Helga

185 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 210.

186 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 278f.

187 Vgl. Opfermann: *The Art of Darkness*, u.a. S. 57 (Kapitelüberschrift).

Weissová – beschreibt in seiner 1943 in Theresienstadt verfassten Satire „*Und Gott sah, daß es schlecht war*“. *Erzählung aus Theresienstadt* das Kunstleben Theresienstadts als eine Art intellektuelle Massenselbsttäuschung. Er erkennt die Bewahrung der Menschlichkeit durch die Kunst in der unmenschlichen Extremsituation des Lagers an, die künstlerische Tätigkeit ist für ihn allerdings in erster Linie Symbol von Selbsttäuschung:

„Das lebhafte künstlerische Treiben stand im dramatischen Gegensatz zur realen Bedrohung und wurde zum Symbol intellektueller Selbsttäuschung.“¹⁸⁸

Die kritische Beurteilung der Selbsttäuschung durch Kulturleben wird meist an der tödlichen Realität festgemacht, die die Kultur ad absurdum führt. Interessant ist die Charakterisierung der Selbsttäuschung durch künstlerische Tätigkeit als 'intellektuell'. Weiss erkennt sie durchaus als geistig-schöpferische Kreativität an. Eine differenzierte Beurteilung der Theresienstädter Selbsttäuschung deutet sich in seinen Aufzeichnungen bereits an.

Trotz der neutralen Definition vorliegender Arbeit besteht kein Zweifel an dem Einfluss des Aspektes der Selbsttäuschung auf die heutige Präsentation Theresienstadts, denn sie bedeutet letztlich eine ungewollte Verharmlosung der Lebenswirklichkeit durch eine Konzentrierung auf die wenigen 'positiven' beziehungsweise erträglichen Aspekte des Lagerlebens, die man in erster Linie innerhalb der von den Machthabern konstruierten Scheinwelt fand. Heute überwiegt in der Forschung eine ausgewogene und dem Spannungsfeld angepasste Beurteilung der Selbsttäuschung durch das Kulturleben in Theresienstadt. Zum einen wird sie vor dem Hintergrund der tödlichen Wahrheit als Torheit entlarvt, zum anderen als Überlebenshilfe und große menschliche Leistung anerkannt. Die 'Früchte' der Selbsttäuschung zeugen von dem ungebrochenen Glauben an eine bessere Zukunft, von dem geistigen Ausdruck zivilisierter Kulturmenschen, von einer heute kaum mehr fassbaren menschlichen Leistungsfähigkeit – und schließlich von einem schier unerschöpflichen Optimismus.

¹⁸⁸ Weiss, Otto: „*Und Gott sah, daß es schlecht war*“. *Erzählung aus Theresienstadt*, hrsg. vom Niedersächsischen Verein zur Förderung von Theresienstadt/Terezín, Wallstein Verlag, Göttingen 2002, S. 58.

4.5 'Darsteller' im 'Theater' der Nationalsozialisten: *Spannungsfeld 'Beteiligung – Widerstand'*

Die Zeitzeugin Alice Randt konstatiert in Bezug auf einen nächtlichen Spaziergang durch Theresienstadt¹⁸⁹ außerhalb ihrer überfüllten und dreckigen Unterkunft:

„Eine märchenhaft schöne Sommernacht empfängt uns. Ich schäme mich, es zu schreiben, es klingt so grotesk im Gegensatz zu dem, was drinnen ist.“¹⁹⁰

Diese im Lager entstandenen Zeilen machen die Skrupel deutlich, die viele Opfer in Bezug auf schöne Erfahrungen in Theresienstadt hatten. Ähnlich verhielt es sich mit der Teilhabe am kulturellen Leben. Die Häftlinge befanden sich hier in einer ambivalenten und dadurch problematischen Rolle. So reagiert der Hauptprotagonist in Herbert Thomas Mandls auf den eigenen Erlebnissen in Theresienstadt basierendem Roman *Die Wette des Philosophen* auf seine Gedanken zur Harmonielehre wie folgt:

„Ich verspürte Erleichterung: die abendländische Musik war [...] gerettet. Und: Der Aufenthalt in Theresienstadt hat sich gelohnt. Ich erschrak, denn sogleich sah ich die Dachböden mit den sterbenden Greisen und Greisinnen vor mir.“¹⁹¹

Zu unterscheiden ist grundsätzlich zwischen der Teilnahme am offiziellen Betrieb und einer 'privaten' kreativen Tätigkeit als einer Art innerer Protesthaltung. In den Zwiespalt aus Widerstand und ungewolltem Mitwirken an der Täuschung gerieten vor allem diejenigen Häftlinge, die sich an dem offiziellen Kulturleben beteiligten. Die Problematik steigerte sich dadurch, dass viele Opfer den Missbrauch im Rahmen des trügerischen Täuschungsmanövers der Machthaber durchschauten.

Der Umgang der kulturell aktiven Häftlinge mit ihrer dichotomen Rolle im Spannungsfeld von Teilhabe und Widerstand war sehr verschieden. Manche blendeten den tödlichen Hintergrund aus, andere spürten ihre problematische Position, fokussierten aber die positive Bedeutung und Wirkung von Kulturarbeit. Wieder andere litten unter starken Selbstzweifeln in Bezug auf ihr Verhalten. Schließlich gab es zahlreiche Häftlinge, die das Theresienstädter Kulturleben komplett verurteilten. H. G. Adler, der die Teilnahme am Kulturleben – wie im Vorfeld erwähnt – ohnehin als Selbsttäuschung stigmatisiert, konstatiert:

„Das Ergebnis für die Gefangenen war zwiespältig, einerseits genossen sie eine kaum noch beschränkte Freiheit für ein Geistesleben [...], andererseits ergab sich – nolens volens – ein Eingehen auf Wünsche der Gestapo, sei es nur in Gedankenlosigkeit und Vergnügungssucht, sei es, viel ärger, in einem Mitwirken bei Veranstaltungen, die nur noch den Absichten der SS

189 Durch ihre Tätigkeit als Krankenschwester besaß sie einen der seltenen Durchlassscheine.

190 Randt: *Die Schleuse*, S. 36.

191 Mandl, Herbert Thomas: *Die Wette des Philosophen oder Der Anfang des definitiven Todes*, Klaus Boer Verlag, Regensburg 1996, S. 49.

In die Zeitzeugenberichte finden daher in Bezug auf das Kulturleben vielfach Zweifel, Skrupel und Rechtfertigungsversuche Eingang.

Unmissverständlich deutlich wurde die tragische Doppelrolle spätestens während des Kommissionsbesuches und der anschließenden Produktion des Propagandafilms. Insbesondere in Bezug auf diese Ereignisse finden sich folglich zahlreiche Bekundungen des Unwohlseins. Vor allem professionelle Künstler fürchteten um ihre Künstlerlehre. Die Häftlinge wurden – sowohl durch unmittelbaren Zwang als auch durch freiwillige Nutzung des kulturellen Freiraums – zu 'Darstellern' im 'Theater' der Nationalsozialisten: Hannelore Brenner-Wonschick konstatiert: „Die Hauptdarsteller und Statisten waren bereits vor Ort – die Theresienstädter Ghettoinsassen.“¹⁹³ Gleichzeitig machte ihre Tätigkeit die Opfer zu mutigen Widerstandskämpfern. In diesem speziellen Zwiespalt darf die Teilnahme am Kulturleben daher keinesfalls als Fehlverhalten gewertet werden. Es ist vielmehr ein tragischer Nebeneffekt, dass die kulturell aktiven Häftlinge das Trugbild des 'Kulturlagers' ungewollt bestätigten.

Es gilt zu unterscheiden zwischen freiwilliger Kulturarbeit und erzwungener Teilnahme an der Täuschung durch Kultur. Letztere war allen Häftlingen zuwider, hier lag die Entscheidung nicht mehr bei ihnen, denn es konnte bei einer Pflichtverweigerung um Leben und Tod gehen:

„Es handelte sich [...] um ein sorgfältig inszeniertes Theater, dessen unfreiwillige Akteure die Gefangenen unter Androhung der Todesstrafe bei Nichtbefolgung sein mussten.“¹⁹⁴

Die Häftlinge befolgten zwar die Befehle, empfanden ihre Aufgabe und das Täuschungsmanöver allerdings als lächerlich oder entwickelten Wut auf die Unterdrücker. Die Gewissheit der unfreiwilligen Mithilfe war für viele Häftlinge kaum zu ertragen. Sie wurden gezwungen, an etwas teilzuhaben, das sich gegen sie selbst richtete. Die Häftlinge waren in diesen Momenten Zwangsarbeiter – keine Laienschauspieler.

In dem Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* wird die Problematik anhand der Doppelbödigkeit von Hans Krasas Kinderoper *Brundibár* verdeutlicht:

192 Adler, H. G.: *Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1958, S. 242.

193 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 291.

194 Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 35.

„Wenn wir *Brundibár* aufführen, ist es so, als würden wir uns an der Lüge beteiligen'. (sagt Clara) [...] 'Aber auf der anderen Seite – *Brundibár* ist echt' (sagt Rudi).“¹⁹⁵

Der Protagonist Jakob kann die Aufführung vor der Kommission kaum ertragen, und auch die anderen Darsteller empfinden keine Freude über die gelungene Aufführung:

„Jakob sah aus wie ein eingesperrtes wildes Tier, das in die Enge getrieben worden ist und keinerlei Aussicht auf Rettung mehr hat. [...] 'Das ist falsch. Das ist alles einfach nur falsch! Wieso tu ich das hier eigentlich?' 'Was haben wir für eine Wahl?', fragte Hanna. [...] Wie ein geprügelter Hund stand Jakob da und ließ den Kopf resigniert hängen. Clara schaute sich um – die anderen Darsteller wirkten genauso niedergeschlagen. Sie hatten eine perfekte Aufführung abgeliefert, hatten das Publikum sichtlich beeindruckt. Aber freuen konnten sie sich darüber nicht.“¹⁹⁶

Das Bewusstsein für die tragische Lage war durchaus vorhanden, dennoch verfolgten viele die lebenserhaltende Devise, alles Schöne bestmöglich zu bewahren, zu nutzen und zu genießen. Der Mensch neigt dazu, sich in der Zwangssituation regelrecht an alles Schöne zu klammern. So verwundert es nicht, dass viele Häftlinge den Widerspruch der Teilhabe am kulturellen Leben auf diese Weise für sich rechtfertigten. So lassen sich die rückblickenden Aussagen der Zeitzeugin Ruth Elias zum Thema 'Liebe in Theresienstadt' auch auf die Problematik 'Kulturleben in Theresienstadt' übertragen:

„Wir wollten jede freie Minute mit etwas Schöнем ausfüllen und deshalb stürzten wir uns in die Freizeittätigkeiten, um ja noch jede Minute unseres Lebens auszukosten, denn niemand wußte, wann dies alles ein Ende haben würde und was uns am Ende des Weges erwartete. [...] Wir wollten nicht aufgeben, wir wollten mit beiden Händen das wenige Schöne, das wir im Ghetto hatten, ergreifen, fest an uns halten und nicht locker lassen.“¹⁹⁷

Das Schöne noch wertschätzen zu können, wird so auch zu einem Nicht-Aufgeben-Wollen, also paradoxerweise ebenfalls zu einer Waffe der Opfer.

Bietet sich die Möglichkeit, kulturell aktiv zu sein, kann der Kulturmensch in vielen Fällen gar nicht anders, als diese Chance zu nutzen. In einem 1995 in den *TSD* veröffentlichten Aufsatz von Karl Braun mit dem Titel 'Peter Kien oder Ästhetik als Widerstand' heißt es dazu:

„Und warum lassen sie dich das tun? Selbst wenn du so fragen könntest, Zweifel an der redlichen Absicht der Erlaubnis hättest, würdest du weitermachen: musizieren, kicken, schreiben, singen, dirigieren, malen, schachspielen. [...] Die Natur des Menschen ist Kultur, und diese wird, besteht die Möglichkeit dazu, sich immer Raum verschaffen.“¹⁹⁸

Das erinnert an H. G. Adlers These vom 'kulturellen Trieb'. Auch wer sich bewusst war, dass die geistig kreative Aktivität missbraucht wurde, konnte durch den

195 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 169.

196 Ebd., S. 175.

197 Elias: *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*, S. 121 + S. 123.

198 Braun, Karl: *Peter Kien oder Ästhetik als Widerstand*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1995*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Prag 1995, S. 159.

'natürlichen' Drang am Kulturleben teilnehmen, ohne an der tragischen Ambivalenz zu verzweifeln. Das Bewusstsein über das Spannungsfeld, in dem man handelte, konnte in einer solchen Extremsituation also tatsächlich – und berechtigterweise – zweitrangig werden.

Karl Braun thematisiert nicht nur den inneren Zwiespalt der Häftlinge, sondern auch die Kritik von außen – also die These von einer 'Kultur am falschen Ort'. Die Teilhabe am kulturellen Leben wurde von vielen Seiten kritisiert. Vor allem die Zeitzeugin Charlotte Opfermann – ohnehin konsequente Kritikerin des Kulturlebens – verurteilt die für die Nationalsozialisten nutzbare geistig-kreative Aktivität:

„Some prisoners gladly participated and even felt a sense of gratitude for this opportunity to exercise their creative talents. [...] For their part, the [...] inmate actors, directors and spectators were mostly unaware of the roles they played in actual fact by participating in this real life-and-death drama.“¹⁹⁹

Vermutlich bezieht Opfermann sich damit vor allem auf die professionellen Künstler, die sie in ihren Aufzeichnungen mehrfach kritisiert. Sicherlich ist es richtig, dass einige Häftlinge ihre Chance gerne nutzten; und auch das von ihr beschriebene Gefühl von Dankbarkeit für die Möglichkeit, kreativ tätig sein zu können, lässt sich bestätigen. Allerdings liegt darin nichts Verwerfliches, denn die Dankbarkeit galt lediglich dem Vorhandensein der Chance, keinesfalls aber den verhassten Unterdrückern. Karl Braun vergleicht hingegen das Kulturleben gemäß seinem Ansatz einer natürlichen Veranlagung mit dem Gebrauch von Löffel, Messer und Gabel – den niemand kritisieren würde. Implizit fordert er so die Reflexion über eine mögliche 'Gleichwertigkeit' beider Aspekte in der gegebenen Extremsituation. Sicherlich, so räumt Braun ein, erschwere die propagandistische Nutzung gerade der Kulturarbeit einen ausgewogenen Vergleich, zumal die Ideen zu einigen Veranstaltungen und Inszenierungen von den Opfern selbst stammten. Allerdings wurden diese in positiver Absicht und Gesinnung konzipiert.

Es sollte vor Augen geführt werden, dass die Nationalsozialisten ihr Täuschungsmanöver ohnehin verwirklicht hätten, gegebenenfalls durch die Todesdrohung, mit der sich nahezu alles erzwingen lässt²⁰⁰. Das Spannungsfeld von Teilhabe am Kulturleben und Mitwirkung an der Täuschung erweist sich also für die tödliche Realität als irrelevant.

199 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 75f.

200 Vgl. Braun: *Peter Kien oder Ästhetik als Widerstand*, S. 159.

4.6 Die Maleraffäre: *Geheime Zeichnungen als Kernpunkte des geistigen Widerstandes*

Innerhalb der Technischen Abteilung der Theresienstädter 'Selbstverwaltung' existierte eine Zeichenstube, in der im Auftrag der SS die Tagesbefehle und die Tätigkeitsberichte des Ältestenrats illustriert und Baupläne, Grafiken und Statistiken angefertigt wurden. Gerade diese vom Impetus her öffentliche Einrichtung wurde zu einem der bedeutendsten Theresienstädter Zentren illegalen Schaffens im Sinne des Widerstands und der Dokumentation. Die dort arbeitenden überwiegend professionellen Künstler sind damit in besonderem Maße in die Geschichte Theresienstadts eingegangen.

Schnell hatten sich die Künstler der Zeichenstube zu einer Solidargemeinschaft zusammengeschlossen. Ihre offiziellen Illustrationen waren oft kritisch und



verbargen die Schwierigkeiten des Lagerlebens nicht. Die Appellfunktion der Zeichnungen stieß jedoch bei der SS auf taube Ohren. Also nutzten die Maler ihre privilegierte Stellung, um neben ihrer offiziellen Arbeit künstlerisch Widerstand zu leisten: Heimlich dokumentierte Fritz Taussig

(Fritta), Leiter der Zeichenstube, nachts zusammen mit anderen Künstlern der Abteilung die ungeschönte Realität Theresienstadts, indem sie das Alltagsgrauen des Lagers in ganzen Zyklen von Zeichnungen festhielten. Diese zeigen vegetierende und zusammengepferchte Menschen, Hunger, Tod und Transport.

Genaue Fakten sind uns heute nicht bekannt, allerdings ist belegt, dass einige der geheimen Zeichnungen im Juli 1944 in die Hände der SS gerieten²⁰¹ und Fritta zusammen mit Leo Haas, Ferdinand Bloch und Otto Ungar sowie mit ihren Familien, dem leidenschaftlichen Kunstsammler Leo Strass²⁰² und dem Architekten Norbert Troller wegen 'Greuelpropaganda' verhaftet und in die Kleine Festung gebracht wurden, wo man sie folterte und Fritta, Ungar und Haas weiter nach Auschwitz

201 Über den genauen Hergang existieren mehrere Versionen. Am häufigsten ist die Rede davon, dass geheime Zeichnungen aus dem Lager geschmuggelt und in der Schweiz von den Nazis entdeckt wurden.

202 Es existieren unterschiedliche Versionen über den Bezug zwischen Strass und den Theresienstädter Malern. Er soll deren Zeichnungen erworben haben und wurde nach einer Durchsuchung seiner Unterkunft verhaftet.

deportierte. Der Mut der Künstler wurde hart bestraft. Ferdinand Bloch wurde in der Kleinen Festung erschlagen, Otto Ungar verkrüppelte man die rechte Hand. Im Anschluss kam er nach Auschwitz, erlebte todkrank in Buchenwald die Befreiung und starb noch 1945 an Flecktyphus. Fritta starb wenige Tage nach der Ankunft in Auschwitz. Nur Haas überlebte die sogenannte Maleraffäre beziehungsweise Affäre der Theresienstädter Maler und nahm Frittas Sohn Tomáš („Tommy“) nach dem Krieg zu sich. Eine Mappe mit Zeichnungen Frittas für Tommy zum dritten Geburtstag, die der Maler noch in Theresienstadt hinter einer Mauer hatte verstecken können, wurde später gefunden und von seinem Sohn Tomáš Fritta Haas als Buch herausgebracht. Trotz des tragischen Schicksals der Malergemeinschaft hat sich ihr Ziel der Dokumentation erfüllt. Versteckt überdauerten zahlreiche ihrer Werke den Krieg und sind heute in Publikationen, Ausstellungen und Filmen einer breiten Öffentlichkeit bekannt und zugänglich. Sie gelten aufgrund der ihnen zugeschriebenen Authentizität als bedeutende Zeugnisse der Theresienstädter historischen Realität.

4.7 Marksteine des Widerstandes: *Die Opern 'Der Kaiser von Atlantis' und 'Brundibár'*

Einige Werke aus dem Theresienstädter Kunstleben werden bis heute weltweit präsentiert und inszeniert. Dazu zählen im musikalischen Bereich vor allem die Opern *Brundibár* (1938) des Prager Komponisten Hans Krása²⁰³ mit einem Libretto von Adolf Hoffmeister und *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung* (1943/44) des österreichischen Komponisten Viktor Ullmann²⁰⁴ mit einem Libretto von Peter Kien. Ihre Sujets – der Sieg über einen unterdrückenden Diktatoren und der Sieg des Guten über das Böse – sind in der gegenwärtigen Welt nach wie vor von Relevanz. Sie sind auf derzeitige Entwicklungen übertragbar und damit bis heute brisant und aktuell.

Zwischen den Opernwerken muss in mehrfacher Hinsicht unterschieden werden. *Der Kaiser von Atlantis* ist in Theresienstadt produziert worden, *Brundibár* wurde bereits 1941 in einem Prager Kinderheim aufgeführt und ist damit keine Theresienstädter

203 1899-1944: studierte in Prag an der deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst Komposition, am Neuen deutschen Theater in Prag tätig, 1942 nach Theresienstadt deportiert, 1944 in Auschwitz ermordet.

204 1898-1944: Schüler Arnold Schönbergs, wirkte am Deutschen Theater in Prag, 1942 nach Theresienstadt deportiert, dort im Rahmen der FZG als Komponist, Kapellmeister, Organisator, Pädagoge und Musikkritiker tätig, 1944 in Auschwitz ermordet.

Produktion. Zudem wurde *Brundibár* von den Machthabern zur Täuschung missbraucht, während Ullmanns Werk ausschließlich dem Protest diene und deshalb bereits vor der Uraufführung verboten wurde. Hans Krásas Kinderoper steht also im Spannungsfeld von Täuschung und Widerstand und ist erst nachträglich zu einem Markstein des Widerstandes avanciert, während die Kammeroper *Der Kaiser von Atlantis* bereits als provokative Widerstandsoper angelegt war. Zudem wurde Ullmanns Oper für Erwachsene produziert, während die Theresienstädter Realisation von *Brundibár* vor allem für die tschechischen Kinder zum Hoffnungsschimmer wurde. Fakt ist: Beide Werke gelten heute als Marksteine des geistigen Widerstandes in Theresienstadt.

Der Kaiser von Atlantis

Overall (dt. 'Überall'), der Kaiser von Atlantis, ist ein grausamer Herrscher, der seine Untertanen in den Krieg treibt – bis ihm der als Person auftretende Tod den Gehorsam verweigert. Fortan stirbt niemand mehr, die Menschen leiden, das Land versinkt im Chaos. Verzweifelt fleht Overall den Tod an, sein Werk wieder aufzunehmen. Dieser willigt nach einiger Zeit ein – mit der Bedingung, dass der Kaiser sein erstes Opfer ist.

Musikhistoriker bemühten sich in den letzten Jahren mit wachsender Intensität um Viktor Ullmanns Werk im Allgemeinen und um seine 1943 in Gefangenschaft komponierte Widerstandsoper im Besonderen. Über die frühe Rezeptionsgeschichte des *Kaiser von Atlantis* existieren nur spärliche Fakten. Sie wurde vom Ensemble Theresienstadts geprobt, die Uraufführung wurde jedoch – vermutlich von der jüdischen 'Selbstverwaltung' – untersagt. Kurz darauf deportierten die Machthaber fast alle Beteiligten nach Auschwitz; Ullmann starb in den dortigen Gaskammern. Kurz vor seiner Deportation gab er seinem Mithäftling Emil Utitz sämtliche im Lager entstandenen Kompositionen, weshalb der Nachwelt heute unter anderem das Autograf der unverhohlenen antifaschistischen Oper erhalten ist. Die Musikwissenschaftlerin und Autorin Siglind Bruhn betrachtet Ullmanns Oper in einem Artikel unter dem Aspekt 'Kunst als politische Provokation' und ordnet das widerständlerische Schaffen Theresienstadts in die Geschichte des politisch Stellung nehmenden künstlerischen Schaffens ein. Das Werk wird in seiner Allegorie des abdankenden Todes als Provokation und Herausforderung der Machthaber sichtbar:

„Der Mut, die ja doch voraussehbare Reaktion der Machthabenden als nur eine der vielen Möglichkeiten eines sicheren Todes zu relativieren und die intendierte Aussage über die wahre

Bedeutung des Lebens mit dem Leben zu bezahlen, ist Provokation im ursprünglichen Sinne des Wortes: Aufruf und Herausforderung zugleich. Die befohlene "Freizeitgestaltung" wird, trotz ihrer wohlbekannten, äußerst zynischen außenpolitischen Bestimmung im Dienste der Machthabenden, zum Ort der Verwirklichung einer innerlich freien Selbstbestimmung der Unterdrückten. Indem die Möglichkeit einer Drohung mit dem Tod als Grundbaustein aller Macht entlarvt wird, erscheinen die selbstherrlich Herrschenden in dem Augenblick auf ihre eigentliche Machtlosigkeit gestoßen und zutiefst gedemütigt, in dem der Tod sich mit den Untertanen verbündet.²⁰⁵

Von diesem Kampf der menschlichen Akteure gegen „die Vergewaltigung ihrer Würde durch die Herrschaft der Lüge“²⁰⁶ wird auch in Frido Manns Roman *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* Zeugnis abgegeben. Der Enkel Thomas Manns gibt einen Einblick in die menschliche Tragödie, die hinter der Oper stand, und in den Versuch, durch das allegorische Singspiel die Wahrheit aufzudecken. Die einkodierte symbolische Ebene des *Kaiser von Atlantis* wird hier parabolisch umgesetzt.

David Bloch von der Universität in Tel Aviv befasst sich in seiner Forschung unter anderem mit den versteckten symbolischen Bedeutungen in der Musik von Theresienstadt. Zu den musikalischen Illustrationen mit einkodierter symbolischer Bedeutung zählt er unter anderen Ullmanns Oper als „Bühnenwerk mit mächtigem Symbolismus“²⁰⁷. Repräsentatives Beispiel dafür ist die zur Verballhornung abgeänderte hochchromatische Version von *Deutschland über alles* in Moll.

Durch die Handlung der Oper und durch solche versteckten Anspielungen konnte verdeutlicht werden, was die Erfahrung von Theresienstadt bedeutete. Die Häftlinge nahmen den Machthabern durch die Neubewertung von Tod und Leben symbolisch ihre Hauptwaffe – den Tod. Jeder, der die Proben miterlebte oder von dem Vorhaben wusste, war sich im Klaren darüber, dass der Kaiser Overall ein Synonym für Hitler war und dass die eigentliche hoch provokative Botschaft der Oper lautete: Hitler muss sterben, damit die Menschen wieder frei sind und eines natürlichen Todes sterben können:

„The entire libretto is a powerful meditation on the subject of death. [...] Death who refuses to do his job until the cruel tyrant Ueberall is conquered and succumbs. [...] The longing for a normal, natural death consumes the Emperor's subjects, just as it did occupy our thoughts at the time. [...] Amidst all the misery, hunger, sickness, desperation and dying around us, we longed for normalcy, even for a normal death.“²⁰⁸

Charlotte Opfermanns Beschreibung zeigt deutlich: Diese Oper war ein Spiegel der

205 Bruhn, Siglind: *Kunst als politische Provokation: Der Kaiser von Atlantis in Terezín* (Quelle: *Kunstpunkt*, Nr. 14, Wien 1997 unter <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ullwien.htm>).

206 Ebd.

207 Bloch, David: *Versteckte Bedeutungen: Symbole in der Musik von Theresienstadt*, in: Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 148.

208 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 70.

geistigen Revolte der Urheber und Mitwirkenden beziehungsweise der Häftlinge im Allgemeinen und büßt, obwohl sie weniger als Kunstwerk angelegt war, nichts von ihrem künstlerischen Rang ein. *Der Kaiser von Atlantis* ist Kunst auf hohem Niveau, der Impetus der Entstehung beruhte allerdings auf dem Widerstandsgedanken.

Brundibár

Die bettelarmen Halbwaisen Pepicek und Aninka wollen frische Milch für ihre kranke Mutter holen. Durch den Leierkastenmann Brundibár erkennen die Kinder, dass sich mit Musik Geld verdienen lässt. Doch der böse Brundibár verjagt seine vermeintliche Konkurrenz. Daraufhin suchen die beiden Rat bei ihren Freunden, den Tieren. Gemeinsam singen sie schließlich erfolgreich gegen den Leierkastenmann an. Als dieser ihnen ihr verdientes Geld stiehlt und damit flüchtet, schafft es die Gemeinschaft der Kinder und Tiere, den Widersacher aus der Stadt zu jagen. „Ihr müsst auf Freundschaft baun, den Weg gemeinsam gehn, auf eure Kraft vertraun und zueinander stehn“²⁰⁹, so die universelle Final-Botschaft. Hans Krásas Kinderoper *Brundibár* ist mehr noch als Ullmanns Widerstandsoper zu einer Legende avanciert, zu einem Mythos geistigen Widerstandes und zu einem Symbol der Theresienstädter Kinder.²¹⁰ Kaum jemand ahnte damals,

„dass die Geschichte dieser Kinderoper dereinst auch die Geschichte eines infamen Betruges und des grausamen Mordes an jüdischen Kindern erzählen würde.“²¹¹

Mit der Zeit hat sich die Botschaft der Oper über die inhaltlich einfache und künstlerisch schlichte Produktion erhoben und steht nun paradigmatisch für weltweite Verständigung und Vereinigung der Menschen in Frieden:

„We all hope and pray and wish that soon there will be a time for a loving community of men uniting us in peace. The dream of the Brundibar fairy tale children will then have become reality.“²¹²

Diese Stilisierung *Brundibárs* zu einer allgemeingültigen Allegorie ist nicht nur durch ihre universelle Botschaft bedingt, sondern vor allem durch ihre Rezeptionsgeschichte in Theresienstadt:

„So wie Samen auf fruchtbaren Boden fallen müssen, um die Nährstoffe zu finden, die sie zur Verwandlung in eine Pflanze brauchen, verlangt auch ein Kunstwerk nach einer bestimmten Umgebung, sonst schlägt es keine Wurzeln und wird bald vergessen. Die Aufführung der Kinderoper *Brundibár* fand in Theresienstadt einen solchen Nährboden. Der phantastische Erfolg, den sie hatte, ist später fast zur Legende geworden.“²¹³

209 Finale aus dem Libretto der Oper.

210 Wobei auch an dieser Stelle bemerkt werden muss, dass die Oper nur in tschechisch aufgeführt wurde und deshalb de facto vor allem den tschechischen Kindern zugute kam.

211 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 20.

212 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 126.

213 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 205.

Hans Krásas Kinderoper hatte in Theresienstadt einen einzigartigen Erfolg. Sie wurde dort ab 1943 über 55 Mal aufgeführt, auch vor der Delegation des Internationalen Roten Kreuzes und im Rahmen von Aufnahmen für den Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. *Brundibár* war – für die Kinder – ein großes Ereignis im Lager. Es erschien eine begeisterte Kritik in der Theresienstädter Kinderzeitschrift *Vedem*. Die Oper stand wöchentlich auf dem Programm, die Vorstellungen waren regelmäßig ausgebucht, und jede Aufführung war von neuem ein kultureller wie sozialer Höhepunkt im täglichen Einerlei des Lageralltags. Nahezu jeder Häftling wusste von *Brundibár*, und viele Kinder kannten die Darsteller, die Texte, die Lieder und die Handlung auswendig. Der tschechisch-amerikanische Musiker und Lehrer Joža Karas stellt in seiner Publikation *Music in Terezín* fest:

„Of all the musical activities in Terezín, *Brundibár* easily became the top attraction. [...] It became almost a status symbol in the concentration camp to attend this particular opera.“²¹⁴

Auch in Kathy Kacers Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* spiegelt sich die Bedeutung *Brundibárs* für die Theresienstädter Kinder wider. Am Beispiel der 13-jährigen Clara, die zusammen mit ihrem jüngeren Bruder und ihren Eltern nach Theresienstadt deportiert wird, zeigt Kacer exemplarisch ein Theresienstädter Kinderschicksal. Clara überlebt den Krieg als eines der wenigen Kinder, ihr Bruder Peter stirbt in Theresienstadt. In Claras elendes Dasein in Theresienstadt tritt eines Tages die Kunde von der Einstudierung einer Kinderoper. Das junge Mädchen ergattert die Rolle des Spatzen und lebt von da an fast träumerisch in ihrer Welt der *Brundibáraufführung*. Auch Hannelore Brenner-Wonschick berichtet in ihrem Buch über *Die Mädchen von Zimmer 28* über diese nützliche Fixierung der Kinder auf 'ihre' Oper: „Für manche Kinder schien sich die Welt auf einmal nur um die Proben zu drehen.“²¹⁵ Die Proben, das Singen und Tanzen, die Zusammenkunft mit den anderen Kindern, die Bühne, die Kostüme, die Musik, die Premiere, die Aufführungen – Clara erlebt durch *Brundibár* viele schöne Momente inmitten des Elends in Theresienstadt. Die Oper war für die Theresienstädter Kinder ein Geschenk des Himmels, eine ideale Form der kreativen Ablenkung und Kraftquell: „Die Wirklichkeit war wie verwandelt, verzaubert. Vor allem 'Brundibár' hatte diese große kreative Kraft.“²¹⁶ Die Oper bedeutete für die Kinder einen Moment von Freiheit (sie

214 Karas, Joža: *Music in Terezín 1941-1945*, Beaufort Books Publishers (in association with Pendragon Press), New York 1985, S. 102.

215 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 138.

216 Ebd., S. 220.

mussten während des Auftritts keinen Judenstern tragen), einen Moment von Normalität und von Selbstwertgefühl. „Brundibár spielte im Leben der Kinder eine unvorstellbar wichtige Rolle – durch Brundibár fühlten sie sich normal, lebendig, kostbar.“²¹⁷ Daraus erklärt sich die große Wirkungskraft der kleinen Oper:

„Das kleine Werk übte eine enorme Anziehungskraft auf Zuschauer und Mitwirkende aus. 'Es war ein Licht in der Dunkelheit für die Kinder'. [...] Auf einmal gab es in Theresienstadt junge Stars.“²¹⁸

Brundibár war eine der paradoxen schönen Seiten Theresienstadts. Eine auf den ersten Blick unerklärliche Erscheinung angesichts der tödlichen Realität:

„Wie war es möglich, dass im Ghetto solch wunderschöne Dinge wie diese Oper aufgeführt werden konnten, wenn die Deutschen alle Juden umbringen wollten? [...] Die Musik trug Clara davon [...], hin zu schönen, tröstlichen Gedanken. Das war das unglaubliche an Terezín. In einen Augenblick war man wütend und verängstigt, im nächsten schon wieder voller Freude und Hoffnung.“²¹⁹

Diese Empfindungen der fiktiven Gestalt Clara geben das Spannungsfeld wieder, in dem sich die Theresienstädter Kinder befanden. Sie wussten, dass Theresienstadt kein guter Ort war, gleichzeitig aber bescherte *Brundibár* ihnen unvergessliche Momente. Immer wieder wurden Operndarsteller in den Osten deportiert. Die Kinder spürten in solchen Momenten den Ernst der Lage und trotzdem: „Die Freude, die *Brundibár* Clara und den anderen schenkte, stellte alles, was sonst im Ghetto ablief, in den Schatten.“²²⁰

Die Kinderoper war aber nicht nur Ausdruck von Widerstand und ein positives Kuriosum innerhalb eines nationalsozialistischen Lagers, sondern auch Täuschungs- und Manipulationsobjekt der Machthaber. Krásas Werk wurde in den Händen der Nationalsozialisten Mittel zur trügerischen Illusion. Das manövrierte auch die Kinder in das problematische Spannungsfeld aus Beteiligung und Widerstand. Die Aufführung der Oper vor der Kommission des Internationalen Roten Kreuzes trieb diesen inneren Konflikt auf die Spitze. Die Lösung der emotionalen Zwickmühle war – für die meisten – eine euphorisierende Steigerung der Kampfansage. Das Widerstandspotenzial der Oper wurde durch das Wissen um ihre fatale Ausnutzung gesteigert. Die meisten Kinder ahnten, was mit der Aufführung vor den Vertretern des Internationalen Roten Kreuz und für die Filmleute bezweckt werden sollte, und spielten deshalb mit einer frenetischen Energie. Sie trugen ihren Kampf gegen Hitler mithilfe des für sie in diesem Moment zur Wirklichkeit gewordenen Stückes aus. Sie

217 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 182.

218 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 182.

219 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 96.

220 Ebd., S. 155.

spielten um ihr Leben:

„Und weil Brundibár eine Projektionsfigur für all das Böse war, das Unheil gebracht hatte in das Leben der Kinder, weil sie in ihm Hitler, die Nazis und alle Stützen und Mitläufer des diktatorischen Regimes sahen, bekämpften sie ihn mit rasender Entschlossenheit. Die Quellen, aus der auf einmal die Energie für den gemeinsamen Kampf gegen Brundibár floss, schienen unerschöpflich zu sein, die Energie floss von überallher. [...] Das Gute hat über das Böse gesiegt. Es war wie im Märchen. Und doch: Es war kein Märchen. Es war Wirklichkeit. In diesem Augenblick war es Wirklichkeit. Die auf die Bühne gebrachte Vision von der Zukunft, getragen vom Prinzip Hoffnung und vom Glauben an den Sieg über Hitler.“²²¹

In Krásas Werk konzentrierte sich aller Widerstandswille und aller Kampfgeist der Opfer gegen ihre Unterdrücker. Die Kinderoper erhielt dadurch eine Bedeutung, die sie unter normalen Umständen wohl nicht erhalten hätte.

4.8 Lesestoff für die Häftlinge: *Die Theresienstädter Bibliothek als geistiges Bollwerk*

Otto Ungar gehört zu denjenigen Malern, die im Auftrag der SS die Theresienstädter Bibliothek abbilden mussten. Seine Zeichnung des Hebraica-Raumes wurde allerdings von den Auftraggebern nicht akzeptiert, und das vor allem aufgrund eines Details: Die bildnerische Zentralperspektive wird durch eine scheinbar schwingende Lampe unterbrochen²²². Karl Braun überträgt diesen Bildausschnitt in seinem Aufsatz 'Die Bibliothek in Theresienstadt 1942-1945' auf die Resistenzfunktion der Theresienstädter Kulturinstitution und das dahinterstehende Konzept ihres Leiters Emil Utitz:

„Emil Utitz dürfte gewusst haben, daß nicht die Lampe schief hing, sondern daß das, was schief stand, das Ghetto Theresienstadt war und mit ihm die Bibliothek. [...] Um die zivilisierte Ordnung aufrechtzuerhalten, war es Notwendigkeit und Pflicht, augenzwinkernd eine starre Bibliotheksordnung vorzuspielen, während man insgeheim, wie Utitz sagte, 'einer gewissen Unordnung' mit ihrer lebendigen und unfanatischen Kraft den Vorzug gab [...]. Dieser Mut zur Widerständigkeit hat die Bibliothek [...] zu einem geistigen Bollwerk gegen die Vernichtung werden lassen.“²²³

Die am 17. November 1942 gegründete Theresienstädter Bibliothek (vor allem Ghettozentralbücherei) erwies sich in ihrem Konzept als Widerstandsobjekt gegen die Pläne der Machthaber. Die Leseinstitution war seit ihres Bestehens von einem konstanten Wachstum geprägt. Die Zahl der Mitarbeiter stieg von sechs auf später etwa siebzehn. Der Bücherbestand umfasste zu Beginn circa 4000 Bände und wuchs

²²¹ Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 186f.

²²² Vgl. Braun, Karl: *Die Bibliothek in Theresienstadt 1942-1945. Zur Rolle einer Leseinstitution in der 'Endlösung der Judenfrage'*, in: Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder, hrsg. im Auftrag des Collegium Carolinum, R. Oldenbourg Verlag, München 1999, S. 386.

²²³ Ebd., S. 386.

bis 1944 auf über 160.000 Bände an.²²⁴ Den Grundstock für den Bücherbestand hatten die Inhaftierten unfreiwillig selbst gelegt, denn die meisten Deportierten kamen mit mehreren Büchern im Koffer nach Theresienstadt. So hatte jeder Transport eine Vermehrung des Schriftenbestandes zur Folge. Des Weiteren resultierte der Bestand aus beschlagnahmten Büchern der Privathaushalte und Bibliotheken aus den aufgelösten jüdischen Kultusgemeinden.

Leiter war von der Gründung bis zur Auflösung nach Kriegsende im Juli 1945 Emil Utitz (1883-1965), der vor dem Krieg als Professor für Philosophie und Psychologie an der Universität in Prag tätig gewesen war. Sein Hauptanliegen war, die Bücher nach Möglichkeit allen Häftlingen – auch den alten und kranken – verfügbar zu machen. Emil Utitz selbst betont in seinen kurz nach dem Krieg entstandenen Aufzeichnungen die Bedeutung seiner Bemühungen:

„Die Deutschen betrachteten [...] unsere ganze Arbeit nur als eine Art kultureller Dekoration, die sie im Grunde gar nicht interessierte. Für uns hingegen war es eine bitter ernste Aufgabe, das Lager mit geistiger Nahrung zu versorgen.“²²⁵

Wertvolle Werke wiederum sollten für die Nachwelt geschützt werden. Also wurde unterschieden zwischen Unterhaltungslektüre und Büchern ernsteren und belehrenden Inhalts. Die Verteilung der ersten Bücherkategorie erfolgte durch Wanderbibliotheken: Bücherkisten mit etwa 30 Büchern, die in einem bestimmten Turnus an einzelne Häuser verliehen wurden. Die Bücher der zweiten Kategorie konnten mit einer Benutzerlegitimation in der Bibliothek ausgeliehen oder dort eingesehen werden. Ab 1943 gab es einen extra dafür eingerichteten Leseraum, in dem konstant reger Andrang herrschte. Viele Häftlinge dürstete es nach Lesestoff und Bildung. Eine besondere Abteilung wurde mit der Pflege der hebräischen Bücher betraut. Um die Bücher einem möglichst großen Kreis zugänglich zu machen, wurden zudem Vorlesedienste eingerichtet. Die Bücher gingen also in der Regel durch sehr viele Hände. Das führte zu einer vermehrten Übertragung von Infektionskrankheiten, was insbesondere das Bibliothekspersonal zu spüren bekam. Ein weiteres Problem war der vor allem durch die vielen abgehenden Transporte bedingte Schwund des Bestandes.

Bücher wurden überall im Lager benötigt – in den Krankenstationen und Jugendheimen ebenso wie im Vortragswesen, das in Theresienstadt ab 1942 extrem ausgeprägt war. Ob Intellektuelle, Fachleute, Jugendliche oder andere Häftlinge – das

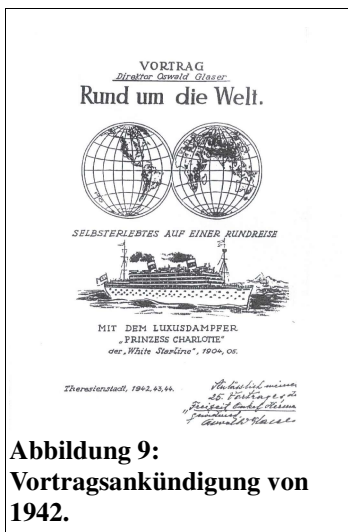
²²⁴ Die Angaben schwanken zwischen 160.000 und 200.000.

²²⁵ Utitz, Emil: *Die Theresienstädter Zentralbücherei*, in: *Theresienstadt*, hrsg. vom Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren, S. 289.

Bedürfnis nach Vorträgen und geistiger Anregung war im Lager sehr stark. Und man sprach über verschiedenste Themen; in manchen Wochen fanden bis zu 100 Vorträge statt:

„Mutete es an einem Ort wie Theresienstadt auch absurd an, sich belehren zu lassen über Themen wie 'Kreisverwandschaft und stereometrische Projektion', 'Chemie der Nahrungsmittel und der Ernährung', [...] 'Steuern und Finanzwirtschaft' oder 'Integralsätze der Funktionstheorie' [...], so vermittelte ihnen doch der geregelte Besuch solcher Veranstaltungen das Gefühl eines fast normalen Lebens [...]. Die Teilnahme an den Vorträgen bedeutete [...] mehr als eine bloße Beschäftigungstherapie, war anspruchsvoller Zeitvertreib, der den Geist in Übung hielt, den übermächtigen Tod zu verdrängen.“²²⁶

Zu den Vortragenden zählten auch bekannte Persönlichkeiten wie Dr. Leo Baeck²²⁷, Alfred Meissner²²⁸ und Viktor Ullmann sowie Redner, die den Krieg überlebten und danach bekannt wurden wie Viktor Frankl²²⁹ oder Norbert Frýd²³⁰. Die meisten der Vortragenden Theresienstadts haben den Holocaust nicht überlebt.



Ohne die Bücherei wäre das Vortragswesen Theresienstadts nicht denkbar gewesen. Allerdings entdeckten die Nationalsozialisten auch die Leseinstitution als Täuschungsmittel. Im Rahmen der 'Stadtverschönerung' zog die Bücherei daher von ihrem ursprünglichen Standort in L 304 in die größeren Räumlichkeiten in Gebäude L 514 in der Nähe der Dresdner Kaserne um, ein ehemaliges Wirtshaus mit angrenzenden Räumen und einem Kinosaal. Die Bibliotheksmitarbeiterin Käthe Starke kommentiert:

„Die neuen Räume waren, wie hätte es anders sein können, plitzplätz freigemacht worden von Alten und Kranken. Sie lagen noch auf dem Terrazzoboden des ehemaligen Kino-Eingangs, als nebenan schon die ersten Bücher hingeschüttet wurden. [...] So entstanden sechs ineinandergehende Räume, in denen sich die Bibliothek wirklich repräsentativ für den Tag X (gemeint ist der Kommissionsbesuch) darstellte.“²³¹

Die ehemalige Sokol-Turnhalle wurde dem Lager einverleibt und zur „Volkslesehalle“ umgestaltet. Aus Prag wurden Massen an Büchern nach Theresienstadt gebracht. So ausgestattet wurde die Bibliothek zu einer Station des Kommissionsbesuches und zur Kulisse für die Propagandafilmproduktion. Käthe Starke beschreibt in ihren Aufzeichnungen den Filmdreh wie folgt:

226 *Und die Musik spielt dazu*, hrsg. von Ulrike Migdal, S. 22.

227 Rabbiner und einer der größten Persönlichkeiten des liberalen deutschen Vorkriegsjudentums.

228 Tschechischer sozialdemokratischer Politiker und Minister der Tomáš Masaryk-Regierung.

229 Österreichischer Psychiater und Philosoph.

230 Tschechischer Schriftsteller und Publizist.

231 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 128.

„Erste Einstellung: Prof. Utitz` Schreibtisch. [...] Die Prachtstücken der Encyclopedia Judaica und des Jüdischen Lexikons erstrahlen im Licht der Scheinwerfer. [...] Danach streift die Kamera durch die Gänge, um Umfang und Reichtum dieser einmaligen, in halb Europa zusammengestohlenen Büchersammlung zu demonstrieren.“²³² [sic]

Mit den Oktobertransporten wurden 1944 fast alle Bibliotheksmitarbeiter in den Osten deportiert. Nach der Befreiung des Lagers wurden Teile des Bestandes in die Bibliothek des Jüdischen Museums in Prag integriert, andere Teile sind bis heute verschwunden.

4.9 'Tatsachenbericht' eines Mäzenen: *Philipp Manes – ambivalente Figur der Theresienstädter Kulturarbeit*

Der ehemalige jüdische Berliner Pelzhändler Philipp Manes (1875-1944) galt in Theresienstadt als ein engagierter Mäzen des Kulturlebens. Zunächst als Leiter des Orientierungsdienstes tätig gründete der etwa 70-Jährige später die 'Gruppe Manes' und organisierte mit ihr mehr als 500 kulturelle Veranstaltungen, vor allem Vorträge und Lesungen. Er förderte zudem in Dichterwettbewerben junge Talente wie Gerty Spies oder Georg Kafka. Manes wurde 1944 zusammen mit seiner Frau nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

Die vielen Widmungen anderer kunstbegeisterter Häftlinge in seinen Aufzeichnungen zeugen von Manes' Engagement in der Theresienstädter Kulturarbeit und seinem positiven Einfluss auf das elende Dasein der Mithäftlinge. Eugenie Moser schrieb:

„Seitdem besuchte ich fast alle von Ihnen, Herr Manes, mit so viel Umsicht und Verständnis ausgewählten Darbietungen und kann nur sagen, daß sie für mich ohne Übertreibung Lebenselixier wurden. Den ganzen Tag freue ich mich auf den Abend, und eine Freude hier ist sicher doppelt zu werten.“²³³

Für die Witwe des Hofrats Dr. Paul Moser wurden die von Manes organisierten Kulturveranstaltungen zum Überlebensmittel – mehr noch: zu einem Elixier mit magisch heilender Wirkungskraft.

Vorträge regten den Geist im Lager in besonderer Weise an. Sie boten den Fachleuten die Möglichkeit zum Austausch und zur Weitergabe ihres Wissens und den Interessierten ein intellektuelles Weiterbildungsforum. Die Veranstaltungen der 'Gruppe Manes' avancierten unter Kulturbegleitern zu einer der wichtigsten Quellen geistiger Nahrung. In einer Widmung des Mithäftlings Arthur Koralek an Philipp Manes heißt es:

232 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 132f.

233 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 141.

„Die Veranstaltungen der 'Gruppe Manes' [...] haben ganz wesentlich beigetragen, die lange hier zuzubringende Zeit durchzuhalten. Ich habe in diesen Veranstaltungen die geistige Nahrung, Anregung, Abwechslung und Zerstreuung gefunden, ohne welche das Leben in Theresienstadt ein bloßes Vegetieren geworden wäre.“²³⁴

Es gab in Theresienstadt viele Menschen, die sich wie Manes in der Kulturarbeit engagierten – beispielsweise Karel Herrmann. Dennoch gilt insbesondere Manes heute als DER Kulturmäzen Theresienstadts. Er brachte es im Lager zu großer Bekanntheit und trug einen wesentlichen Teil zum kontinuierlichen Erhalt des Theresienstädter Kulturlebens bei. Außerdem wurde der aktive Kulturförderer durch seine Ahnungslosigkeit gegenüber der SS und seiner Ermordung in den Gaskammern von Auschwitz zu einer tragischen Gestalt. Auch wenn die 'Gruppe Manes' eher eine 'elitäre' Gemeinschaft war und die Veranstaltungen weniger als andere der breiten Masse der Häftlinge zugänglich, galt Manes doch, besonders innerhalb der geistigen Elite des Lagers, als Persönlichkeit. Sein dortiges Wirken ist bis heute ein evidenter Aspekt der Theresienstädter Historiografie und ein häufig verarbeitetes Sujet innerhalb der Erinnerungsliteratur.

Bereits H. G. Adler erwähnt Manes Person 1955 in seinen Ausführungen über das kulturelle Leben in Theresienstadt und lobt dessen Verdienst ausdrücklich:

„Ein großes Verdienst gebührte dem betagten Philipp Manes aus Berlin, dessen Eifer und geistiges Interesse ihn liebenswürdig machten. [...] Manes, ein Mäzen im Lager.“²³⁵

In Eva Kolářová's Arbeit über *das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945* heißt es:

„Dank dem Wirken solcher Persönlichkeiten, selbstloser, aufopferungsvoller Menschen wie Philipp Manes, war das Leben in Theresienstadt doch ein wenig erträglicher.“²³⁶

Manes wird als repräsentatives Beispiel für die Heroen des Theresienstädter Lebens herangezogen. So avancierte er zu einer der Zentralfiguren der Theresienstädter Kulturarbeit – vergleichbar mit der Rolle eines Fredy Hirsch innerhalb der Jugendfürsorge.

Manes' Tagebuchaufzeichnungen über die Jahre 1942-1944 – vom Verfasser selbst als 'Tatsachenbericht' definiert – sind erhalten geblieben und wurden 2005 veröffentlicht. Sie gehören zu den seltenen in Theresienstadt während der Inhaftierung verfassten Tagebüchern. Manes war es vergönnt, sich in Theresienstadt aufgrund seiner Position ein einigermaßen erträgliches Alltagsleben einzurichten. Er besaß zwar keinen Prominentenstatus, aber einen Lebensstandard, der es ihm

234 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 285.

235 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 602.

236 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 113.

erlaubte, sein Dasein nahezu vollständig der Kultur zu widmen:

„Er ergriff die Gelegenheit [...] und fand Erfüllung und Verehrung als Organisator und Gestalter, der seinen nach geistiger Nahrung hungernden Zuhörern Kunst und Kultur nahebrachte. [...] Dieses persönliche Erfülltsein war wahrscheinlich ein Beweggrund für seine manchmal schockierend positive Darstellung des Ghettos und der Nazibehörden.“²³⁷

So konnte Manes bis zuletzt die Augen vor der tödlichen Realität verschließen und führte ein Leben in seiner Welt der Kunst. Durch dieses selbsttrügerische persönliche Erfülltsein nahm er Theresienstadt anders – mitunter positiver – wahr als viele andere Inhaftierte: „Man muß nur den Mut besitzen, vor gewissen Dingen die Augen zu schließen und die Ohren zu verstopfen.“²³⁸ So kommt es, dass sein 'Tatsachenbericht' eine höchst individuelle Sicht auf Theresienstadt wiedergibt. Manes' Aufzeichnungen sind ein befremdliches Dokument, auch wenn sie von dem bewundernswerten Engagement des Autors und dem erstaunlichen Theresienstädter Kulturleben zeugen. Zahlreiche darin getätigte Aussagen können nicht unkommentiert bleiben, der Zeitzeuge wird durch seinen ambivalenten Bericht zu einer vielschichtigen Gestalt. Bislang wurde die noch junge Veröffentlichung von Manes' Manuskript in der Forschung weitestgehend unbeachtet gelassen. Eine knappe Einschätzung und damit vorab ein kurzer Blick auf die Rezeption des Lagers sei daher an dieser Stelle gestattet. Aufgrund der Stilisierungsgefahr Theresienstadts ist *Als ob's ein Leben wär* ein schwieriger Forschungsgegenstand und wird diskutiert werden müssen. Im Vorwort heißt es:

„Derartige Texte sind für den heutigen Leser nicht problemlos. [...] Manes war ein Mann seiner Zeit, nicht unserer. Um ihn zu verstehen, müssen wir ihm, soweit das möglich ist, in seiner Welt begegnen. [...] Aus seiner Zeit heraus gesehen, aus der Perspektive seiner Herkunft, des sozialen und kulturellen Milieus und wirtschaftlichen Umfeldes, und letztendlich seinem subjektiven Erlebnisrahmen, erscheinen seine Ansichten und Meinungen [...] weder unverständlich noch besonders ungewöhnlich zu sein.“²³⁹

Die Herausgeber Ben Barkow und Klaus Leist bemühen sich sichtbar, die verharmlosenden Aussagen von Philipp Manes aus den Entstehungsbedingungen erklärbar zu machen und damit zu rechtfertigen. Es bleibt dennoch schwierig, mit Manes' Bericht umzugehen, und es ist erforderlich, einige situative Faktoren zu berücksichtigen. So sah Manes seine „Tätigkeit als Impressario im Lager als Beitrag zur deutschen Kultur“.²⁴⁰ In seinem fortgeschrittenen Alter und vor dem Hintergrund seiner langjährigen kulturellen Erfahrung in Freiheit musste ihm das als logische Folge erscheinen. Er versuchte, das Verhalten der SS so weit wie möglich zu

237 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 14.

238 Ebd., S. 165.

239 Ebd., S. 9f.

240 Ebd., S. 14.

rechtfertigen. Die Herausgeber von *Als ob's ein Leben wär* kommen zu dem Schluss: „Gutgläubigkeit kann man ihm vielleicht vorwerfen, Ahnungslosigkeit nicht.“²⁴¹

Ein anderer Aspekt wird in der Veröffentlichung von 2005 weitestgehend außer Acht gelassen: Manche Aussagen lassen eine zynische Ironie erkennen, die ein möglicher Erklärungsansatz für bestimmte Passagen wäre und die manch ungewöhnliche Aussage erklärt und relativiert. Es ist nicht erwiesen, dass Manes dieses Element bewusst angewandt hat, dennoch scheint es an manchen Stellen impliziert. Lediglich in der Anmerkung zu einer Aussage des Berichtes wird von Leist und Barkow auf ironische Untertöne hingewiesen:

„Daß er aber die 'einzige Beschränkung', den Verlust der Freiheit, so leicht nahm, ist höchst unwahrscheinlich. Glaubwürdiger erscheint, daß er hier mit Ironie einige Sätze für den immer im Hintergrund drohenden Zensor geschrieben hat.“²⁴²

Auch die ständig drohende Zensur ist ein Faktor, der Manes' Schreiben beeinflusst hat. Vieles musste aus Sicherheitsgründen positiv formuliert werden, um einer möglichen Bestrafung vorzubauen.

Der 'Tatsachenbericht' – der Begriff ist bewusst in Anführungszeichen gesetzt – erweist sich also als problematisches Dokument, das einer genauen Einordnung und Kommentierung bedarf, um Teil der Erinnerungskultur Theresienstadts werden zu können. Barkow und Leist bemühen sich, die Authentizität des Zeitzeugendokuments herauszustellen. Und doch erzeugen Aussagen wie:

„Ein buntes Leben entwickelte sich. Drüben auf der anderen Seite lagen in etwa sechs Ställen die Menschen, die sich seit längerer Zeit hier befanden [...] und Die sonnten ihre Betten draußen, oben in den Arkaden wurde auch alles vielfarbig, und so ergab sich ein lustiges, buntes Bild, das an Italien gemahnte.[...] In Italien sah ein Hof auch nicht anders aus. [...] Auch dort konnte man mit schmalen Bänkchen sitzen und das Abendbrot in gemütlicher Ruhe verzehren.“²⁴³

oder

„Wir wollen dankbar sein für die Freiheit, die uns in literarischen Dingen und Sachen der Kunst gewährt wird, wir spüren keinerlei Beaufsichtigung oder Hemmung – alles läuft, als ob wir im tiefsten Frieden leben.“²⁴⁴

Unverständnis. Vergleiche des Lagerlebens mit dem bunten Treiben in Italien oder dem Zustand tiefsten Friedens können nicht unkommentiert bleiben. Auch Philipp Manes' scheinbare Wertung des Propagandafilms als „Kulturdokument“²⁴⁵ und seine Akzeptanz der vermeintlichen Arbeitstransporte als „harte Kriegsnotwendigkeit“²⁴⁶

241 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 14.

242 Ebd., S. 486.

243 Ebd., S. 39 + S. 65.

244 Ebd., S. 372.

245 Ebd., S. 365.

246 Ebd., S. 421.

sollten gesondert erläutert werden. Durch Manes' Aufzeichnungen findet ein geschöntes und teilweise romantisierendes Bild des historischen Ortes heute immer wieder Eingang in die Erinnerungskultur – auch wenn Manes durch sein Wirken in Theresienstadt zweifelsfrei eine bedeutende Figur des Theresienstädter Kulturlebens bleibt.

II. 'Kurlager' Theresienstadt? – Das Stilisierungsphänomen

Als Ausgangspunkt einer Analyse des Stilisierungsphänomens 'Theresienstadt' mag folgender Auszug aus Wolfgang Benz' Aufsatz 'Erzwungene Illusion' dienen:

„Die stereotype Rezeption des Ghettos als Ort kultureller Aktivitäten ist verbreitet und unabhängig vom jeweiligen Medium. [...] Die öffentliche Wahrnehmung Theresienstadts ist aber auch jenseits der Klischees vom Kultur-Ghetto [...] bis heute trotz einer umfangreichen seriösen Historiographie nicht frei von Illusionen, von den Wirkungen nationalsozialistischer Propaganda.“²⁴⁷

In diesen Zeilen stecken die wesentlichen Gegebenheiten, die in vorliegender Arbeit aufgegriffen und in ihren Ursachen und Entstehungsmechanismen untersucht werden. Eine auf diesen Überlegungen basierende konsequente Betrachtung des Phänomens ergänzt damit den bisherigen Stand der Forschung. Es liegt auf der Hand, welcher Impetus die Untersuchung leitet: das „irreale Bild“²⁴⁸ in seinen Entstehungsbedingungen darzulegen, um eine Sensibilisierung im Umgang mit dem historischen Gegenstand Theresienstadt zu schaffen.

Dafür ist es sinnvoll, den Gegenstand, also den konstruierten Ort, zu präzisieren, seine problematischen Darstellungsmodalitäten aufzuzeigen und ihn anschließend in seinen Eigenheiten innerhalb der gegenwärtigen Öffentlichkeit zu verorten. Neben der eingeschränkten Darstellbarkeit als Grundsatzproblem werden repräsentative und außergewöhnliche Präsentationskonzepte vorgestellt, die das heutige Theresienstadt-Bild bedingen. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der medialen Darstellung – angefangen bei den Printmedien, über filmische Produktionen hin zu Internetpräsentationen. Im Anschluss wird kontrastierend eine Realitätseinschätzung vorgenommen, durch die das Spannungsfeld als Nährboden der Stilisierung sichtbar wird. Auf dieser Grundlage können die Ursachenfelder und die darauf befindlichen Stilisierungsfaktoren herausgearbeitet werden. Explizite und implizite Anzeichen des Phänomens belegen die Präsenz der Problematik, die Analyse schließt mit einer

²⁴⁷ Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 45f.

²⁴⁸ Ebd., S. 45.

resümierenden Einschätzung des Phänomens.

Theresienstadt weicht als Erinnerungsort und als Forschungsgegenstand von dem historischen Ort ab. Diese Kluft entstand in einem Zeitraum von inzwischen über 60 Jahren und beinhaltet eine Fülle verschiedener Faktoren. Es wird zu zeigen sein, inwiefern sich Geschichten, Fiktion, Stereotypen, Bilder usw. durch verschiedenste Mechanismen mit der Zeit verfestigen und eine Realität konstruieren, die sich in einer Art Eigendynamik von der Historie absetzt – obwohl sie auf ihr beruht und Authentizität beansprucht. Zudem wird deutlich werden, dass sich die problematische Betonung der künstlerischen und intellektuellen Aktivität in Theresienstadt innerhalb der gesamten Rezeption nachweisen lässt – unabhängig vom Darstellungsmedium. Eine signifikante Adaption der 'Hochkultur' kann in allen Bereichen signifikant nachgewiesen werden, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung.

1. Zur Darstellbarkeit Theresienstadts

Im geschichtlichen Teil ist deutlich geworden: Der historische Ort Theresienstadt erweist sich als komplexes Sujet. Seine Darstellbarkeit ist von spezifischen Darstellungsmodalitäten beeinflusst. Bereits die Ebene des Holocaust als Gesamtereignis ist geprägt durch zahlreiche Darstellungsdilemmata. Theresienstadt ist darüber hinaus ein Paradoxon mit einem Doppelcharakter aus Unikat und Holocaust-Bestandteil. Diese Erscheinungsform prägt wiederum den Erinnerungsprozess: Die Erinnerung an Theresienstadt besteht zum einen aus einer einzigartigen Spannbreite an Erinnerungsmustern und wird zum anderen durch die Unwirklichkeit des historischen Ortes „behindert“. Der Ansatz der Literaturwissenschaftlerin und Zeitzeugin Ruth Klüger, Theresienstadt als 'Zeitschaft' zu begreifen, soll daher als adäquate etymologische Definition herangezogen werden. Ein realhistorisches Theresienstadt-Bild als Ganzes zu generieren, ist kaum möglich. Die Annäherung an das Geschichtsbild muss über eine Art Spurensuche erfolgen, die über greifbare Ausschnitte aus der Historie zu einer groben Vorstellung des historischen Ortes führt. Die Konzeption eines vollständigen Bildes sollte nicht primäres Ziel sein. Im Umgang mit dem historischen Gegenstand Theresienstadt sind vielmehr eine Akzeptanz eingeschränkter Möglichkeiten und die Berücksichtigung einer reduzierten Darstellbarkeit gefragt.

1.1 Zur Darstellbarkeit des Holocaust: Vom 'Ob?' zum 'Wie?'

Eine Grundlage der vorliegenden Arbeit ist die Debatte über die Darstellbarkeit des Holocaust. Denn mit der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust verbindet sich auch die Frage nach der Darstellbarkeit Theresienstadts – und der Theresienstädter Kultur. Die Diskussion um das 'Ob?' einer ästhetischen Bewältigung des Holocaust soll an dieser Stelle vernachlässigt werden. Die Debatte ist aus heutiger Sicht insofern 'hinfällig', als unzählige Repräsentationsversuche des Holocaust existieren. In einem Aufsatz des Pädagogen Christian Angerer 'Zur Didaktik ästhetischer Darstellungen des Holocaust' heißt es:

„Angesichts einer wachsenden Vielfalt und Fülle von Holocaust-Darstellungen hat sich der Ausgangspunkt der Betrachtung von der Frage, ob Auschwitz dargestellt werden kann, auf die Feststellung verschoben, dass ästhetische Darstellungen von Auschwitz massenhaft vorhanden sind.“²⁴⁹

Es existiert also eine Unstimmigkeit zwischen dem Zweifel an der Darstellbarkeit des Holocaust auf der einen Seite und den vielfältigsten Bewältigungsversuchen auf der anderen Seite. Nicht zuletzt durch diese offenkundige Diskrepanz

„wird die Debatte über die Unsagbarkeit des Holocaust Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts abgelöst von einer Reflexion auf die Darstellungsformen des Holocaust, auf deren Voraussetzungen und Konsequenzen“.²⁵⁰

Es ist eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von dem 'Ob?' zum 'Wie?' zu beobachten. Die Frage nach adäquaten Darstellungsmodi ist in den Vordergrund getreten. Kunst als Konzept zur Präsentation des Holocaust ist dabei ein wesentliches Thema. In *Art of the Holocaust* heißt es dazu kritisch: „Are there not perhaps extreme situations beyond the reach of art?“²⁵¹ Zahlreiche künstlerische Auseinandersetzungen beweisen die Plausibilität der Kunst als Medium der Vergegenwärtigung. Versteht man den Holocaust allerdings als 'Zivilisationsbruch', „dann können die Formen seiner Vergegenwärtigung nicht mehr einer konventionellen Repräsentationsästhetik folgen.“²⁵² Also müssen auch in der künstlerischen Vermittlung neue Darstellungsmodi gefunden werden.

Der Holocaust gilt als das Nicht-Erzählbare, um die Holocaust-Literatur ist folglich eine breite Diskussion entbrannt. Kann Sprache – und wenn welche Form von

249 Angerer, Christian: *Zur Didaktik ästhetischer Darstellungen des Holocaust. Eine theoretische Grundlegung*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik*, Wochenschau-Verlag, Schwalbach 2006, S. 153.

250 Benz, Wolfgang (Hg.): *Lexikon des Holocaust*, Verlag C. H. Beck, München 2002, S. 142.

251 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, Preface.

252 Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R.: *Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust*, in: Dies. (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Böhlau Verlag, Köln 1997, S. 8.

Sprache – den Holocaust vermitteln und hat diese Literatur wirklich literarischen Anspruch? Unbestreitbar gibt es einen Wandel in der literarischen Imagination nach Auschwitz. Das Bewusstsein darüber und das historische Ereignis, das sie hervorgebracht hat, verbindet die Holocaust-Literatur.²⁵³ Zudem haben sich typische Topoi der Holocaust-Literatur herausgebildet. Das 'Schreiben nach Auschwitz' besteht aus Versuchen eines Erzählens des Nicht-Erzählbaren.²⁵⁴ Diese Tatsache erweist sich als Motivation und Barriere im Schreibprozess zugleich. Ruth Klügers Autobiografie *weiter leben* kann in diesem Zusammenhang als eine kritische Reflexion „auf die bisherige Tradition und Rezeption von Holocaust-Literatur und Gedenkritualen“²⁵⁵ verstanden werden. Überhaupt stellen neuere Repräsentationsversuche sich oft selbst als Repräsentationskritik dar.²⁵⁶

Eine weitere Debatte entbrannte durch Versuche der Vermittlung des Holocaust durch das als trivial geltende Massenmedium Fernsehen. Vor allem die US-Serie *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* wurde als Verkitschung und Trivialisierung beklagt. 1997, mit der TV-Erstaussstrahlung von Schindlers Liste, kam es erneut zu heftigen Diskussionen. ProSieben hatte geplant, den Film durch Werbeblöcke zu unterbrechen. Der Holocaust unterbrochen von Werbespots – ein problematischer Darstellungsmodus. Letztlich fand sich ein Sponsor, und der Film konnte werbefrei ausgestrahlt werden.

Gegenwärtig befinden wir uns auch auf dem Gebiet des 'Wie?' in der Vermittlung der Shoah auf einer neuen Ebene. Fragen wie 'Ist der Holocaust komödiantisch darstellbar?' oder 'Darf ein als trivial geltendes Medium wie der Comic den Holocaust vermitteln?' rücken ins Licht des Interesses. Und auch auf diese Fragen wurden durch Produktionen wie Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940), Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* (1942, Remake 1983 von Mel Brooks), Roberto Benignis *La vita è bella* (1997), Art Spiegelmanns aus zwei Bänden bestehender Comic *Maus. A Survivor's Tale* (ab 1989), Pascal Crocis 'Graphic Novel'²⁵⁷ *Auschwitz* (dt. 2005), Joe Kuberts 'Graphic Novel' *Yossel, 19. April 1943* (dt. 2005) oder auch durch die Bösewicht-Figur des 'Holocaust' (bzw. 'Nemesis') in den von Marvin Comics veröffentlichten *X-Men*-Serien bereits Antworten gesucht.

Die Diskussion über Darstellungsmodi des Holocaust berührt neben dem Aspekt des

253 Vgl. Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 140.

254 Vgl. Spier-Cohen, Gisela: *Weggerissen. Erinnerungen an Theresienstadt* (Reihe Marburger Beiträge zur Kulturforschung), Jonas Verlag, Marburg 2006, S. 72.

255 Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 142.

256 Köppen/Scherpe: *Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust*, S. 6.

257 Da Comics bis heute als 'banal' gelten, wird vielfach von 'Graphic Novels' gesprochen.

Moralischen immer auch die Frage nach dem Authentischen. In *Bilder des Holocaust* heißt es dazu:

„Die Auseinandersetzungen um 'legitime' und 'illegitime' Formen kultureller Vergegenwärtigung, um 'angemessenes' Gedenken und die 'korrekte' Interpretation der Vergangenheit, mit denen die Einschreibungen in das kulturelle Gedächtnis überprüft werden, zielen im Kern auf die Frage der *Authentizität* der jeweiligen Darstellungs- und Erinnerungskonzepte.“²⁵⁸

Die gegenwärtig entscheidende Frage ist also: Wie authentisch lässt sich der Holocaust darstellen, und mit welchen Mitteln kann man ihn am realitätsnahesten vermitteln? Die Herausforderung wird jetzt nicht mehr im Nicht-Darstellbaren gesehen, sondern im Nicht-Erfahrbaren.²⁵⁹ Also tritt die Frage hinzu: Lässt sich der Holocaust realhistorisch erfahrbar machen?

Einen radikalen Ansatz bezüglich einer authentischen Darstellung des Holocaust vertritt Claude Lanzmann in seinem Film *Shoah* (1985). Der Regisseur „operiert an der Darstellungsgrenze von primärer Zeugenschaft des Holocaust und sekundärer Vergegenwärtigung des Bezeugten“²⁶⁰. Lanzmann arbeitet mit einem radikalen Bilderverbot, für ihn ist die Rede der Zeugen die einzig zulässige Form der Erinnerung. Wie sich im weiteren Verlauf der Analyse zeigen wird, ist allerdings auch diese Darstellungsform ambivalent zu beurteilen.

Die Frage nach dem Authentischen gewinnt in Bezug auf Theresienstadt besondere Brisanz. Theresienstadt kann zwar dargestellt, nicht aber authentisch vermittelt, geschweige denn erfahrbar gemacht werden. Dieser historische Ort liegt – wie Auschwitz, aber aus anderem Grund – außerhalb unserer Vorstellung. Auschwitz ist eine Höllenvision – Theresienstadt ein Paradoxon: Beides ist schwer vorstellbar. Deshalb kann Theresienstadt wie Auschwitz – wenn auch auf anderer Ebene – als ein „Niemandland des Verstehens“²⁶¹ bezeichnet werden.

Das Fazit der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust – und das gilt insbesondere für Theresienstadt – muss lauten: Abgesehen von der Wahl des Darstellungsmodus ist ein feines Gespür dafür, was wie gezeigt beziehungsweise präsentiert werden darf, entscheidend. Hier greift der unter anderem von Saul Friedländer geprägte Begriff des 'master-narrative'. Dabei handelt es sich um einen ursprünglich für die Literaturkritik entwickelten Terminus. Er bezeichnet eine nicht

258 Köppen/Scherpe: *Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust*, S. 3.

259 Ebd., S. 6.

260 Ebd., S. 3.

261 Bendel, Carolin: *Die Shoa und das Problem der Unsagbarkeit* (Quelle: Beitrag der Initiative *Shoa.de*. „Zukunft braucht Erinnerung“ unter www.wolfsschanze.de/nachkriegsdeutschland/gedenkkulturen/608.html).

fest bestimmte, fließende Grenze für den medialen und wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust. Es wird davon ausgegangen, dass bei Vermittler und Rezipient ein gewisses Gespür für die Angemessenheit des 'Was?' und 'Wie?' der Darstellung vorhanden ist: eine Art natürlicher Blick für die Adäquatheit und moralische Vertretbarkeit der Darstellung. Diese Grenze variiert von Rezipient zu Rezipient, abhängig von der Sensibilität des Individuums und dem Wissen über die Sachlage. Fingerspitzengefühl ist gefragt im Umgang mit dem Holocaust – auch wenn es einer subjektiven Einschätzung unterliegt.

1.2 Teil des Holocaust und Einzelphänomen: *Theresienstadt* *Doppelcharakter*

Theresienstadt war zweifelsohne Teil des Makrokosmos 'Holocaust'. Seine Zugehörigkeit zum nationalsozialistischen Lagersystem ist durch seine Erschaffung und vielfache Funktionalisierung durch die damaligen Machthaber eindeutig belegt. Hinzu kommt die Tatsache, dass fast 90.000 Menschen von dort weiter in die Vernichtungslager im Osten deportiert wurden. Auf der anderen Seite war Theresienstadt ein in besonderer Weise von dem Geschehen des Holocaust isolierter Mikrokosmos. Die dortigen Inhaftierten waren ausschließlich in Form von Gerüchten über das Geschehen außerhalb Theresienstadt informiert. Bis heute ist nicht genau belegt, worüber die Häftlinge Kenntnis hatten. Als erwiesen erscheint aber die Tatsache, dass sie über die industrielle Massenvernichtung nicht Bescheid wussten. Und wenn ihnen doch etwas davon zu Ohren kam, konnten oder wollten sie es nicht glauben. Es blieb bei Gerüchten, die allenfalls schlimme, aber nicht genauer zu definierende Vorahnungen heraufbeschworen. Die Zeitzeugin Hella Wertheim-Sass konstatiert rückblickend:

„Von der Wirklichkeit der Vernichtungslager im Osten hatten wir in Theresienstadt tatsächlich keine Kenntnis oder Vorstellung, allenfalls eine düstere Ahnung.“²⁶²

Theresienstadt war in Abgrenzung zur tödlichen Wahrheit des Holocaust und zur Außenwelt eine Art 'Vakuum'. Deutlich formuliert auch die Zeitzeugin Ruth Elias diese Tatsache:

„Wir waren von der Außenwelt völlig abgeschlossen, wußten absolut nichts über Konzentrationslager, Vergasung und Judenvernichtung, nur der Instinkt blieb uns, der Instinkt eines Tieres. Und dieser Instinkt war es, welcher uns warnte.“²⁶³

262 Wertheim/Rockel: *Immer alles geduldig ertragen*, S. 43.

263 Elias: *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*, S. 87.

Die breite Masse der Opfer konnte nicht einmal erahnen, wie weit die Machthaber in ihren bestialischen Plänen gehen würden.

Der einzigartige Charakter des Mikrokosmos Theresienstadt ist bedingt durch den tödlichen Makrokosmos 'Holocaust'. Auch die einzigartige Theresienstädter Kulturarbeit als Merkmal des Mikrokosmos wird nur aus dem niederen Beweggrund des Gesamtkontextes erklärbar. Als Einzelphänomen gewinnt das Kulturleben des Mikrokosmos eine eigenständige Bedeutung und Wertung. Es darf deshalb nie außer Acht gelassen werden, dass auch sie nur Teil des Makrokosmos 'Judenvernichtung' war und damit nur in der tödlichen Absicht des Holocaust entstand. Die beiden Ebenen müssen zusammen UND gesondert betrachtet werden – Theresienstadt muss dem Holocaust untergeordnet und gleichzeitig von ihm separiert werden.

Eva Kolářová verortet Theresienstadt in *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge* wie folgt innerhalb des Holocaust:

„Man gewann einen tieferen Einblick in die gesamte Holocaust-Problematik, deren einen Teil die Theresienstädter Tragödie bildet.“²⁶⁴

Theresienstadt muss als Einzeltragödie mit gesonderten Erscheinungen und Ausprägungen betrachtet werden. Dennoch bleibt es ein Teil der Holocaust-Problematik.

Auch die anderen Lager des Dritten Reiches waren aufgrund ihrer örtlichen Abgrenzung zur Außenwelt in gewisser Weise separate Welten. Nicht umsonst ist immer wieder die Rede vom 'Planeten Auschwitz'. Aber Theresienstadt war nicht nur von der Außenwelt abgesondert. Es war zudem von der tödlichen Wahrheit der industriellen Massenvernichtung abgesondert. Bei allem Leid und Elend gehörte das Lager nicht zu den Hauptschauplätzen des Völkermords. Diese Unwissenheit macht sich in erster Linie im Theresienstädter Kulturleben bemerkbar. Unwissenheit lässt Raum für Hoffnung. Durch Hoffnung kann – das beweist Theresienstadt – auch in Extremsituationen Kulturarbeit geleistet werden. In Auschwitz wurde auch geschaffen, aber unter der Last der ständig präsenten Wahrheit des Holocaust. In Theresienstadt stand die 'Hochkultur' erst Anfang 1945 unter dem Stern der grausamen Wahrheit, in Auschwitz hat es nie eine andere Art der kulturellen Aktivität gegeben. Auch bei entsprechender Erlaubnis hätte sich in Auschwitz nie ein Kulturleben wie im Vorzeigelager entwickeln können. Die Oktobertransporte von 1944 nahmen den Theresienstädter Häftlingen ihre hoffnungsvollen Illusionen, das kulturelle Leben funktionierte danach nur noch sehr eingeschränkt. Als 1945 durch

²⁶⁴ Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 26.

die Evakuierungstransporte dann zusammen mit den Häftlingen aus den Lagern im Osten die tödliche Wahrheit des Holocaust nach Theresienstadt kam, war dort Kulturarbeit augenblicklich nicht mehr möglich. Milan Kuna macht dies anhand des Musiklebens deutlich: „In dieser Phase war an Musik nicht mehr zu denken.“²⁶⁵

Interessant ist in Bezug auf die Einzigartigkeit Theresienstadts auch das Phänomen des 'Lagerjargons'. Spezielle Termini für die Lebenswirklichkeit im Lager bildeten sich an allen Stätten der Verfolgung heraus. Das 'Vorzeigelager' ist dennoch auch auf diesem Gebiet ein Ausnahmefall. Theresienstadts urbane Erscheinung verlieh dem Lager einen gewissen 'städtischen Charakter', der sich auch in einer Art eigener Sprache bemerkbar macht. In Theresienstadt gab es zahlreiche städtische Institutionen, die zur Lagersprache umfunktionierte Bezeichnungen trugen wie Ghettobank, Ghettokronen, Ghettowache, Freizeitgestaltung, Ghettogericht.

1.3 Nur als Ort in der Zeit begreifbar: *Theresienstadt als Zeitschaft*

„Aber das KZ als Ort? Ortschaft, Landschaft, landscape, seascape – das Wort Zeitschaft sollte es geben, um zu vermitteln, was ein Ort in der Zeit ist, zu einer gewissen Zeit, weder vorher noch nachher.“²⁶⁶

Ruth Klüger bezieht sich hier auf die Museums- und Gedenkstättenkultur der ehemaligen Lager. Sie kritisiert den Touristikkult um die Holocaust-Gedenkstätten und bezweifelt, dass man die 'unerlösten Gespenster der Toten' in Museen – für sie Orte der 'KZ-Sentimentalität'²⁶⁷ – bannen kann:

„Es liegt dieser Museumskultur ein tiefer Aberglaube zugrunde, nämlich daß die Gespenster gerade dort zu fassen seien, wo sie als Lebende aufhörten zu sein. Oder vielmehr kein tiefer, sondern eher ein seichter Aberglaube wie ihn auch die Grusel- und Gespensterhäuser vermitteln.“²⁶⁸

Mit diesen Resten vergangener Verbrechen werden laut Klüger nicht die Toten geehrt. Vielmehr gewähre man dem unerlösten Gespenst des Holocaust eine Heimat, in der es spuken dürfe. Damit werden die Gedenkstätten für die Zeitzeugin zum 'Gespenstergelände' – nicht zum 'Gottesgelände'.²⁶⁹

Die Autorin befürchtet, dass diese „renovierten Überbleibsel alter Schrecken“²⁷⁰ zu einer Sentimentalität verleiten und damit weg von dem eigentlichen Gegenstand des Interesses führen – bis hin zu einer Selbstbespiegelung der Gefühle. Auch wer nicht

265 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 229.

266 Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2005, S. 78.

267 Ebd., S. 75.

268 Ebd., S. 76.

269 Ebd., S. 70.

270 Ebd., S. 76.

aus Touristenneugier oder Sensationslust komme, aber an diesen Stätten etwas zu finden glaube, der habe es schon im Gepäck mitgebracht.²⁷¹ Das heißt, dass sich der historische Ort – die Zeitschaft – dort nicht mehr vergegenwärtigen lässt. Daher Klügers oppositionelle Haltung gegenüber einem Mythos des Ortes:

„Nüchtern opponiert die Autorin gegen die aus der Rückschau geborene Mystifikation von Orten, vor allem des einen Schauplatzes, Auschwitz-Birkenau, gegen die kollektive Besetzung als 'Ursprungsort', der die Musealisierung der Gedenkorte antwortet.“²⁷²

Gedenkstätten üben einen starken Einfluss auf das Bild des historischen Ortes aus. Eine Sentimentalisierung könnte dabei eine stilisierende Wirkung hervorrufen. Deshalb ist es entscheidend, Theresienstadt als Zeitschaft zu betrachten, die sich nicht lokal in Form der Gedenkstätte verorten lässt. Das Lager Theresienstadt ist nicht mehr greifbar. Das heutige Terezín und die Gedenkstätte sind als Ortschaft von der Zeitschaft Theresienstadt abgelöst. Sie sind nur die lokale Stätte, an der während des Zweiten Weltkrieges von 1941-1945 die Zeitschaft 'Lager Theresienstadt' existierte. Aus diesem Grund darf der Eindruck dieser Örtlichkeiten keinen unmittelbaren Einfluss auf das Bild des historischen Ortes haben. Die Gerüche, die Geräusche, die Empfindungen, die Anblicke – all das lässt sich am meist renovierten Ort des Gedenkens nicht vergegenwärtigen. Das gilt auch für andere Gedenkstätten. In Bezug auf Dachau konstatiert Klüger:

„Dachau hab ich einmal besucht, weil amerikanische Bekannte es wünschten. Da war alles sauber und ordentlich, und man brauchte schon mehr Phantasie, als die meisten Menschen haben, um sich vorzustellen, was dort vor vierzig Jahren gespielt wurde. [...] Was kann einem da einfallen, man assoziiert eventuell eher ein Ferienlager als gefoltertes Leben. Und heimlich denkt wohl mancher Besucher, er hätte es schon schlimmer gehabt als die Häftlinge da in dem ordentlichen deutschen Lager. Das mindeste, was dazu gehörte, wäre die Ausdünstung menschlicher Körper, der Geruch und die Ausstrahlung von Angst, die geballte Aggressivität, das reduzierte Leben.“²⁷³

Die Ferienlageroptik mancher Gedenkstätten vermittelt eine Wirklichkeit, die es so nie gab. An der Stelle, an der damals das Lager Theresienstadt war, befindet sich heute ein tschechisches Städtchen. Die Anlagen der Gedenkstätte sind sauber und gepflegt, in dem ehemaligen Gebäude der 'Selbstverwaltung' ist sogar ein Begegnungszentrum mit Übernachtungsmöglichkeiten eingerichtet worden. Der historische Ort ist von diesem Erscheinungsbild weit entfernt und wird doch unbewusst immer damit assoziiert. Diesem Phänomen soll in Kapitel II. 4.1 näher nachgegangen werden.

271 Vgl. Klüger: *weiter leben*, S. 76.

272 Kilcher, Andreas B. (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 2000, S. 321.

273 Klüger: *weiter leben*, S. 77.

Trotz dieser Problematik ist Terezín für die Zeitzeugin Klüger ein positiv hervorzuhebender Gedenkort. Denn Theresienstadt ist heute nicht in einem KZ-Museum erstarrt, sondern eine bewohnte Stadt. Zwar wird auch dort – um Klügers Gespenster-Metapher aufzugreifen – den Gespenstern eine Heimat gewährt, wo sie spuken dürfen. Aber an diesem Ort werden die Gespenster für die Zeitzeugin sichtbar. Ruth Klüger merkt bei einem Besuch der Gedenkstätte beruhigt, dass die Gespenster nicht gebannt werden, sondern sich inmitten der spielenden Kinder verkörpern. Sie beschreibt eine friedliche und vor allem lebendige Szene:

„Theresienstadt heute ist Terezín, eine kleine tschechische Stadt. [...] Dann schlenderte ich durch die Straßen, wo Kinder spielten, ich sah meine Gespenster unter ihnen, sehr deutlich und klar umrissen, aber durchsichtig, wie Geister sind und sein sollen, und die lebenden Kinder waren fest und stämmig. Da ging ich beruhigt fort. Theresienstadt war kein KZ-Museum geworden. Es war ein Städtchen, wo Menschen lebten.“²⁷⁴

Theresienstadt muss als Zeitschaft sichtbar gemacht werden, nur so kann man sich der Wirklichkeit des Lagers nähern. Sobald der Versuch unternommen wird, Theresienstadt geografisch zu vergegenwärtigen, wird die historische Wirklichkeit verfälscht:

„Doch das, was Theresienstadt ausmacht, ist entlokalisiert. Was wirklich die Erinnerung an das Ghetto bestimmt, das 'kollektive Gedächtnis' bestimmt, ist ein Bündel von Erinnerungen, Büchern, Filmen und der Kunst und Kultur, die in dieser Zeit erschaffen und überliefert wurde. Diese überlieferte Kultur verbunden mit den Anekdoten der Zeitzeugen, lassen den 'Erinnerungsort' Theresienstadt [...] entstehen und somit auch in das 'kollektive Gedächtnis' [...] übergehen.“²⁷⁵

Der historische Ort Theresienstadt ist zum entlokalisierten Erinnerungsort geworden, der als konstruiertes Gebilde nicht mehr die Zeitschaft Theresienstadt ist. Der Ort in der Zeit ist also auch durch die Erinnerungskultur nicht mehr fassbar. Darstellungen Theresienstadts können damit nicht realhistorisch sein:

„Es ist unsinnig, die Lager räumlich so darstellen zu wollen, wie sie damals waren. Aber fast so unsinnig ist es, sie mit Worten beschreiben zu wollen, als liege nichts zwischen uns und der Zeit, als es sie noch gab. Die ersten Bücher nach dem Krieg konnten das vielleicht noch.“²⁷⁶

Es ist also sinnvoller, mit der bewussten Gefahr eines stilisierten Bildes im Hinterkopf in das heutige Terezín zu reisen, als mit der Erwartung, den historischen Ort dort rekonstruieren oder spüren zu können. Mit der Zeit entfernt sich die Zeitschaft immer weiter von unserem Hier und Jetzt. Das hat auch Einfluss auf den Erinnerungsprozess, der wesentlich daran beteiligt ist, einen Erinnerungsort beziehungsweise einen Geschichtsort zu konstruieren.

274 Klüger: *weiter leben*, S. 104f.

275 Stüwe: *Der „Theresienstadt-Film“: zur filmischen Wirkung des „Dokumentarfilms aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“*, Philipps-Universität Marburg, Magisterarbeit, Marburg 2006, S. 73f.

276 Klüger: *weiter leben*, S. 78.

1.4 Die Fragwürdigkeit des Gedächtnisses: *Der Erinnerungsprozess als 'Hindernisparcours'*

„Aus der Erinnerung steigen unterbelichtete Bilder, abwechselnd mit grellen, überbelichteten Szenen [...]. Manchmal, wenn auch lückenhaft, gelingt es, diese Filmblitze zu erkennen und zu ordnen.“²⁷⁷

Der Holocaust und damit auch der Erinnerungsort Theresienstadt sind wesentlich durch die Erinnerung der Zeitzeugen geprägt. In Autobiografien, Interviews, Erzählungen, Romanen etc. verleihen sie ihrer Erinnerung Ausdruck. Allerdings wächst die zeitliche Kluft zwischen dem Holocaust und unserer Gegenwart stetig. Mehr als 60 Jahre sind mittlerweile vergangen seit jenem dunkelsten Kapitel der Geschichte. Erinnerungen sind daher

„[...] keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (re-member) verfügbarer Daten.“²⁷⁸

Der Duden definiert eine durch subjektive Einstellung oder gefühlsmäßige Bewertung von Erlebnissen hervorgerufene Beeinträchtigung des Erinnerungsvermögens als Erinnerungstäuschung. Die individuelle Erinnerung ist nicht aber nur subjektiv und selektiv geprägt, sondern unterliegt auch behindernden Einflüssen. Der Prozess der Erinnerung an den Holocaust wird zusammen mit den Barrieren der Traumatisierung so zu einer Art 'Hindernisparcours'. Aus rückblickender Perspektive lässt sich das Erlebte nur in der Erinnerung rekonstruieren, und diese verblasst mit der Zeit im menschlichen Gedächtnis. Damit wird sie anfällig für Verfälschungen, Stilisierungen, Irrtümer und Lückenhaftigkeit. Bei traumatischen Erfahrungen wie dem Holocaust greifen zusätzlich Verdrängungsmechanismen und unterdrücken ein umfassendes Erinnerungsvermögen. Auf diesen Widerstand wird mitunter durch verzerrende Veränderungen der Erinnerung reagiert, was eine Deformation historischer Realität zur Folge hat. Frido Mann beschreibt diesen Mechanismus in seinem Roman *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, der auf den mündlichen Erinnerungen eines fiktiven Zeitzeugen aufbaut:

„Verfärbungen der Erinnerung können ähnlich lindernd wirken wie deren Verdunkelung. [...] Sie erschweren oft die Unterscheidung, führen leicht zu ungerechtfertigten Vereinfachungen und Verallgemeinerungen.“²⁷⁹

277 Vgl. Durlacher: *Streifen am Himmel*, S. 7.

278 Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2005, S. 7.

279 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, 11f.

Zudem ist die Erinnerung der einzelnen Zeitzeugen nicht konstant, sondern ein Veränderungen unterworfenen Prozess. Verklärte Erinnerungen sind die Folge. Diese können wiederum Mythen erzeugen – wie im Fall von Theresienstadt – oder die Erinnerung stereotypisieren. Beispiele für Stereotypen der Erinnerung an den Holocaust sind die Gleichsetzung Auschwitz – Hölle und Theresienstadt – Kultur. Das im Gedächtnis verankerte Bild des historischen Ortes verliert mit zunehmendem zeitlichen Abstand an Präzision. Ungenauigkeiten schleichen sich in den Erinnerungsprozess ein. Nicht alle Einzelheiten und Details können erinnert werden, stattdessen treten größere Zusammenhänge und Tatsachen sowie emotionale Eindrücke in den Vordergrund. Das erklärt zum einen die Stereotypenbildung, aber auch spezielle Schwerpunktlegungen.

So verhält es sich unter anderem mit der Rampe in Auschwitz als emotional stark negativ besetztes Ereignis. Diesen ersten Eindruck von Auschwitz schildern nahezu alle Zeitzeugen – teilweise in erstaunlicher Detailtreue. Im Fall des historischen Ortes Theresienstadt sind den Zeitzeugen neben dem immer präsenten Hunger und der unvorstellbaren Todesangst häufig kulturelle Darbietungen in einer solch präsenten Erinnerung geblieben. Ein Klavierkonzert in Theresienstadt konnte inmitten des Schreckens eine derart tiefe Emotion auszulösen, dass diese von außen betrachtet eher unbedeutend scheinende Erinnerung in den Vordergrund des Aufarbeitungsprozesses tritt. Viele Zeitzeugen können den Ablauf des Konzertes und ihre emotionalen Eindrücke während der Veranstaltung auch nach langer Zeit noch erstaunlich exakt wiedergeben. Die Zeitzeugin Martha Glass konstatiert in ihren in Theresienstadt entstandenen Aufzeichnungen nach einer Inszenierung von Josef Haydns Oratorium *Die Schöpfung*:

„Sollte ich je wieder in normale Verhältnisse kommen, diese Theresienstädter Erlebnisse werde ich nie vergessen.“²⁸⁰

Auch die Zeitzeugin Resi Weglein berichtet rückblickend von einer solch starken Impression während einer Lessing-Rezitation. Hinzu tritt die Unbeschreiblichkeit der Gefühlswelt, die die Erinnerung zusätzlich erschwert und gerade emotionale Aspekte schwer rekonstruierbar und noch schwerer vermittelbar macht:

„'Nathan der Weise' wurde von den Künstlern so wunderbar gelesen, daß man Zeit und Raum vergaß, daß man nicht merkte, daß keine Kostüme da waren – ach, ich kann die Gefühle gar nicht so beschreiben.“²⁸¹

280 Glass: „*Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*“, S. 102.

281 Weglein, Resi: *Als Krankenschwester im KZ Theresienstadt. Erinnerungen einer Ulmer Jüdin*, hrsg. von Silvester Lechner und Alfred Moos (Reihe *Die NS-Zeit in der Region Ulm/Neu-Ulm. Vorgeschichte, Verlauf, Nachgeschichte*), Silberburg-Verlag, Stuttgart 1988, S. 53.

Zudem können kulturelle Veranstaltungen allein durch die Konnotation mit dem Ort und der Zeit ihrer Rezeption mit einer bestimmten Stimmung verbunden werden, die nicht zwingend damals so empfunden wurde oder dem Ereignis entspricht. Wenn die beiden Erinnerungsmomente 'Rampe' und 'Konzert' zusammen in einer Autobiografie erscheinen, verstärkt das die stilisierte Polarisierung von Auschwitz als 'Hölle' und Theresienstadt als 'Ort kulturellen Schaffens'.

Zudem orientieren sich auch Zeitzeugen inzwischen häufig an der sich ständig weiterentwickelnden Erinnerungskultur. Die dort vermittelten Realitätsbilder können ihre eigenen Autobiografien beeinflussen. Vor allem in aktuelleren Zeitzeugenberichten findet der langjährig konstruierte Erinnerungsort Theresienstadt immer wieder Eingang und beeinflusst das Bild der eigenen Erinnerung. So entwickelt sich eine Wechselwirkung zwischen erinnerter und rekonstruierter Vergangenheit.

Die erinnernde Perspektive erlaubt zudem einen umfassenden Blick auf das Vergangene. In Theresienstadt hatten die Betroffenen eine beschränkte Perspektive, nach dem Krieg den Blickwinkel der Gegenwart: ein anderes Hintergrundwissen, keine Beeinflussungen durch Angst und körperliche Entbehrungen, die Perspektive älterer und erfahrenerer Menschen und die Möglichkeit, auf die gesamten Lagererfahrungen zurückzublicken. Rückwirkend können so Vergleiche erfolgen. Der in Kapitel II. 4.2 ausführlich thematisierte Vergleich zwischen Theresienstadt und Auschwitz ist wohl der markanteste dieser Art.

Die „Fragwürdigkeit des Gedächtnisses“²⁸² gehört zu den Haupttopoi der Holocaust-Literatur. Das Gedächtnis muss bezüglich seiner historischen Glaubwürdigkeit stets hinterfragt werden. Nur so können rückwirkende Stilisierungen und daraus resultierende verzerrte Wirklichkeitsbilder verhindert oder zumindest erkannt werden. Erinnerung an den Holocaust sollte als eine Form von Arbeit betrachtet und behandelt werden: wie der Lauf durch einen Hindernisparcours. Zur Erinnerungsarbeit gehört es auch, sich als Subjekt zu dekonstruieren und seine scheinbar authentischen Erfahrungen zu hinterfragen, neu zu ordnen und gegebenenfalls neu zu erzählen. Damit Erinnerungsarbeit gelingen kann, muss der eigene Erinnerungsprozess immer wieder kritisch beleuchtet werden, damit die Historie möglichst authentisch vermittelt werden kann. H. G. Adler lässt seinen Hauptprotagonisten in *Die unsichtbare Wand* als Alter Ego von ihm konstatieren:

282 Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 140.

„Die Dinge sind mir gegenwärtig als Erlebnisse und als Bild.“²⁸³ Dennoch sollte auch Adler seine Erinnerungen hinterfragen. Seine strenge Verurteilung bestimmter Personen zeugt beispielsweise von der emotionalen Beeinflussung seiner kurz nach dem Krieg zu Papier gebrachten Erinnerungen.

Während nach dem Krieg aufgrund der Unmittelbarkeit der Erfahrungen eher eine Erinnerungsflucht zu beobachten war, gibt es seit den 80er Jahren regelrechte Veröffentlichungswellen autobiografischer Werke. Viele Opfer haben erst sehr spät begonnen, über das Erlebte zu berichten, was die Erinnerung durch die zeitliche Distanz stark beeinflusst hat. Die individuelle und die kollektive Geschichte wurde in dieser Zeit des großen Vergessens bereits in Teilen derealisiert:

„Die individuelle wie die kollektive Geschichte wurde verschwiegen, schließlich auch geleugnet, verfälscht und umgedeutet, entwirklicht, oder, um einen psychoanalytischen Begriff zu benutzen, 'derealisiert'.“²⁸⁴

Zukünftig wird es keine Augenzeugen des Holocaust mehr geben. Deshalb ist es den Überlebenden äußerst wichtig, ihre Erinnerungen für die Nachwelt zu fixieren und den von ihnen erlebten Ausschnitt der historischen Realität zu vermitteln: „Jede Erinnerung ist ein Teil, ein nur sehr geringer Teil, der großen historischen Wahrheit.“

²⁸⁵ Trotz aller Hindernisse helfen diese Teile, ein Bild der vergangenen Wirklichkeit zu konstruieren. Die poetischen Stimmen der Überlebenden begegnen „dem nationalsozialistischen Versuch, die Möglichkeit jeder Erinnerung an die Vernichtung auszulöschen“. ²⁸⁶ Das Hauptanliegen von Autobiografien besteht darin, historische Wahrheit wiederzugeben, um so eine Wiederholung des Geschehenen zu verhindern. In Frido Manns *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* interviewt der fiktive Erzähler einen Überlebenden Jahrzehnte nach dem Holocaustgeschehen. Mann bringt gleich zu Beginn seines Romans die Bedeutsamkeit eines Erinnerns an den Holocaust zum Ausdruck:

„Hauptabsicht dieser mehrfachen Parabel ist es, den Mut und den Willen zur Erinnerung zu wecken. [...] Denn mein Anspruch war es, möglichst lückenlos das Geschehen von damals aus dem Vergessen und Verdrängen in die Erinnerung zurückzuholen.“²⁸⁷

Dementsprechend liegt den Zeitzeugenberichten ein hoher Authentizitätsanspruch zugrunde:

283 Kilcher: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, S. 4.

284 Heyl, Matthias: „Erziehung nach Auschwitz“ und „Holocaust-Education“ – Überlegungen, Konzepte und Vorschläge, in: Abram, Ido/Heyl, Matthias: *Thema Holocaust. Ein Buch für die Schule*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1996, S. 84.

285 Fantlová: „In der Ruhe liegt die Kraft“, sagte mein Vater, S. 9.

286 Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 140.

287 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, Einleitungstext + S. 10.

„Ich wußte, daß niemand es glauben würde, kein Film, kein Roman würde überzeugend genug sein. Nur wir, die es überlebten, wir wissen das und müssen es andere wissen lassen.“²⁸⁸

Obwohl die Autobiografien nicht uneingeschränkt realhistorische Wirklichkeit vermitteln, muss man sie in ihrem Authentizitätsgehalt deutlich von Romanen und Filmen abgrenzen. Sie sind die Produkte der Menschen, die den Holocaust real erlebt haben und ihn aus ihrer Erinnerung, nicht aus Vorstellungswelten rekonstruieren.

Die Aufgabe von Erinnerungskultur ist in erster Linie, die Erinnerung an den Holocaust aufrechtzuerhalten. Deshalb ist die Geschichtsaufarbeitung durch Zeitzeugenerinnerungen uneingeschränkt positiv zu beurteilen, zumal sie für viele Zeitzeugen eine adäquate Form der Bewältigung darstellt. Verzernte Realitätsbilder sind ungewollte Nebeneffekte dieses moralisch bedeutenden Anliegens. Es gilt lediglich, diese zu erkennen und zu berücksichtigen, um der Erinnerungskultur noch offener entgegenzutreten zu können.

1.5 Die Vergangenheit als Text: *Historisierung durch die Folgenerationen*

„Was in der Vergangenheit liegt, kann nicht mehr selbst erfahren werden. Erfahrungen der Vergangenheit, Erfahrungen von Menschen, die vor uns gelebt haben, gehen verloren. Oder sie werden überliefert. Aber weil überlieferte Erfahrungen nicht über die Sinne gewonnen wurden, ist dieser Begriff in sich widersprüchlich. Denn die späteren Generationen können solche Überlieferungen wiederum nur als Archivmaterial für ihre eigenen Erfahrungen benutzen. Wie sie das tun, liegt an ihnen selbst. Das Material erlaubt alle vorstellbaren Umformungen. Die Vergangenheit ist nichts weiter als ein Text.“²⁸⁹

Das Phänomen, das Politikwissenschaftler Wilfried von Bredow in seiner Publikation *Tückische Geschichte* beschreibt, hat zur Folge, dass die Rekonstruktion eines Erlebnisses wie des Holocaust, den der überwiegende Teil der heute lebenden Bevölkerung nicht miterlebt hat, einem gewissen Grad der Verformung durch die individuelle menschliche Vorstellungswelt unterliegt. Das Nachdenken und Informieren über ein historisches Ereignis ist nicht vergleichbar mit dem Erleben eines Ereignisses. Alles wird dadurch, dass es vergangen ist, für die Gegenwart gestaltbar und damit auch umformbar – sei es mit oder ohne Intention.

„Kein einziges Ereignis der Vergangenheit ist von dem Vorgang der Historisierung ausgenommen.“²⁹⁰ Sobald ein Geschichtsausschnitt nicht oder nicht mehr eigene Erfahrung ist, wird er zum Text, der durch Worte und Begriffe vermittelt werden

288 Benz, Wolfgang: *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz*, (Reihe *Bibliothek der Erinnerung*), Metropol Verlag, Berlin 1997, S. 156.

289 Von Bredow, Wilfried: *Tückische Geschichte. Kollektives Erinnern an den Holocaust*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1996, S. 9.

290 Ebd., S. 9.

kann. Es entwickelt sich ein Erzählen zwischen den Generationen. Die Zeitzeugen erzählen ihre Erinnerungen, die Nachfolgegenerationen erschaffen daraus und auf den erhaltenen Relikten sowie auf Darstellungen in Forschung und Erinnerungskultur aufbauend ihren Text der Vergangenheit. Der Kulturwissenschaftler Siegfried Becker beschreibt den Prozess der Historisierung in seiner Nachbetrachtung zu den Aufzeichnungen der Zeitzeugin Gisela Spier-Cohen wie folgt:

„Für sie, die den Schrecken des Vernichtungsapparates selbst erlebt und erlitten haben, sind die Erfahrungen existenzielle Grunderfahrungen, die nicht vergehen, nicht verblässen. Für die nachfolgenden Generationen aber wird der Holocaust zur Geschichte, wird archiviert, wird historisiert, gerät zur Vergangenheit ihrer Welt.“²⁹¹

Der Holocaust ist zur Vergangenheit geworden: zur Geschichte. Einige Wissenschaftler sind sogar der Ansicht, dass Geschichtsschreibung mit ihrer Strukturierung Ereignisse so sehr „glättet“, dass sie der Fiktion ähnele. Der Literaturwissenschaftler und Romanist Hans Robert Jauß zum Beispiel spricht in seiner Publikation *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* von einer zwingenden Fiktionalisierung von Historie durch die Ästhetisierung des Faktischen, die mit der Darstellung von Geschichte einhergehe.²⁹² Die Geschichtsschreibung organisiert sich in Erzählungen, weil diese die einzelnen Fakten logisch und chronologisch verbinden. Erzählungen legen aber Kausalitäten nahe oder schaffen Kontinuitäten, die letztlich nicht belegt werden können. Darin liegt ein gewisses Erfinden beziehungsweise Glätten, das nach der allgemeinen Auffassung allerdings keine Fiktion, sondern ein Effekt der erzählerischen Darstellung ist. Diese spezifischen Erzählungen beziehen sich zweifelsfrei auf die reale Welt und haben einen Authentizitätsanspruch.

Historie ist für die zweite und dritte Generation ein Komplex aus vermittelten Bildern, Erzählungen und Vorstellungen. Die Darstellungskonzepte der Folgegenerationen unterliegen damit immer der Bedingung des Sekundären. In der Publikation *Bilder des Holocaust* heißt es dazu: „Für die Nachgeborenen ist der Holocaust längst zu einem Ereignis geworden, das massenmedial vermittelt ist.“²⁹³

Im Rahmen dieser Historisierung kann es wie im Fall Theresienstadt zu unbeabsichtigten Derealisierungsphänomenen kommen. Es entstehen verschiedene Lesarten der Vergangenheit, die eine stilisierte Wirklichkeit präsentieren können. Der einzige Lösungsweg für die Nachfolgegenerationen ist eine ständige Reflexion des

291 Spier-Cohen: *Weggerissen. Erinnerungen an Theresienstadt*, S. 73.

292 Vgl. Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 325f.

293 Köppen/Scherpe: *Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust*, S. 3.

historischen Ortes und des eigenen Umgangs mit diesem Vergangenheitsausschnitt:

„Wenn wir über die Vergangenheit nachdenken, gibt es nichts Authentischeres als unsere Reflexion darüber. Unsere Erfahrungen mit dem Schrecken können nicht mittels Simulation gewonnen werden, sondern nur durch Reflexion.“²⁹⁴

Von Bredows Feststellung ist auch eine wesentliche Botschaft der vorliegenden Arbeit: Sensibilisierung durch Reflexion. Der Ruth Klüger immer wieder zugeschriebene unsentimentale Blick auf Deutschlands finsterste Zeit beziehungsweise die unsentimentale Schreibweise ihrer Erinnerungen²⁹⁵ kann im Umgang mit einem Gegenstand wie Theresienstadt in der Tat neue Erkenntnisse ermöglichen. Die vorliegende Analyse greift das Konzept des unsentimentalen Blicks insofern auf, als sie Theresienstadt als historischen Ort und als Erinnerungsort rein wissenschaftlich betrachtet, die Botschaft allerdings emotional begründet.

Die Zeitzeugin Käthe Starke berichtet über eine Episode an der Stätte ihrer ehemaligen Gefangenschaft: „Mein Sohn zieht mich weiter, er sieht nichts als unsere Reifenspuren von gestern im lockeren Staub.“²⁹⁶ Ihr Sohn kann als Mitglied der Nachfolgegeneration den historischen Ort nicht erkennen. Die Zeitzeugin hingegen sieht in einem solchen Augenblick den damaligen Ort vor ihrem inneren Auge. In dem autobiografischen Comic *Maus* des US-amerikanischen Comic-Autors Art Spiegelmann spricht der Sohn des Zeitzeugen – ebenfalls mit Namen Art – über sein Unvermögen, den Holocaust als Mitglied der zweiten Generation zu verstehen:

„Ein Teil von mir will Auschwitz weder zeichnen, noch daran denken. Ich kann es mir nicht ausmalen, und ich kann mir nicht im entferntesten vorstellen, wie es dort war.“²⁹⁷

Er fühlt sich daher der Aufgabe, einen Comic Strip über eine Wirklichkeit zu schaffen, die er sich in seinen schwärzesten Träumen nicht ausmalen kann, nicht gewachsen und quält sich mit Zweifeln an seinem Projekt. Seiner Freundin gesteht er:

„Ich weiss, es klingt verrückt, aber irgendwie wünsche ich mir, ich wäre MIT meinen Eltern in Auschwitz gewesen, um wirklich zu wissen, was sie durchgemacht haben!“²⁹⁸

Das erscheint ihm der einzige – wenn auch unmögliche – Weg, den Holocaust wirklich so weit zu verstehen, um adäquat darüber schreiben zu können. Den Nachfolgegenerationen bleibt die Möglichkeit verwehrt, aus eigener Anschauung heraus zu urteilen. Auf der anderen Seite haben sie keine Beeinflussungen, die ihr

294 Von Bredow: *Türkische Geschichte*, S. 12.

295 Vgl. Kilcher: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, S. 320

296 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 178.

297 Spiegelmann, Art: *Und hier begann mein Unglück (Maus – Die Geschichte eines Überlebenden, Band II)*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1999, S. 46.

298 Ebd., S. 46.

Blickfeld trüben. Sie waren und sind daher vielfach diejenigen, die sich der Thematik am intensivsten annehmen. Die betroffene Generation hat nicht umsonst lange verdrängt, bevor sie anfang, darüber zu sprechen und zu schreiben.

Die zweite und dritte Generation sind – vor allem mit dem fortschreitenden Sterben der Zeitzeugen – auf Quellen angewiesen. Es ist anzunehmen, dass zwischen der Zeitzeugengeneration und den Generationen der Kinder und Enkel unterschiedliche Grade und Arten der Entwirklichung zu beobachten sind. Das erklärt sich zum einen aus den psychischen und physischen Gegebenheiten, zum anderen aus den unterschiedlichen Perspektiven.

1.6 Außergewöhnliche Spannbreite: *Kollektives Erinnern an Theresienstadt*

Theresienstadt ist für die Überlebenden ein kollektiver Erinnerungsort. Sie können von einer gemeinsamen Erfahrung berichten: der Gefangenschaft in Theresienstadt. Das führt zu kollektiven Erinnerungsmustern aufgrund eines ähnlichen Erfahrungs- und Wissensschatzes. Innerhalb dieser kollektiven Erinnerung existiert allerdings eine außergewöhnliche Spannbreite unterschiedlicher individueller Erinnerungsvarianten. Sie differieren in subjektiven Eindrücken, Bewertungen, Schwerpunktsetzungen, Beurteilungen, Beschreibungen, Emotionen usw. und erschweren die einheitliche Rekonstruktion einer Vorstellung des historischen Ortes Theresienstadt.

Die individuelle Haftsituation innerhalb des Holocaustgeschehens war von verschiedenen Faktoren abhängig. Es kam darauf an, in welchem Lager man inhaftiert war, welcher von den Nationalsozialisten geschaffenen Häftlingskategorie man zugeordnet wurde, welches Geschlecht man besaß, welcher Nationalität man angehörte und in welcher physischen und psychischen Verfassung man sich befand:

„Die Häftlinge in nationalsozialistischen Lagern waren extrem unterschiedlichen Bedingungen ausgesetzt.“²⁹⁹

Da die Zeitzeugenberichte schwerpunktmäßig die eigene Lebenswirklichkeit schildern, überträgt sich diese Unterschiedlichkeit der Lebensbedingungen auf die Aufzeichnungen und Aussagen Überlebender sowie auf Tagebücher. Die Variationsvielfalt ist folgerichtig eine typische Eigenheit allgemeinen historischen Erzählens, insbesondere im Hinblick auf die große Anzahl von Zeitzeugen. Die

²⁹⁹ Mändl Roubíčková, Eva: *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'. Ein Tagebuch aus Theresienstadt*, hrsg. von Veronika Springmann, Konkret Literatur Verlag, Hamburg 2007, S. 212.

Erinnerungen sind im Allgemeinen also sehr facettenreich und manchmal auch ungewöhnlich. Die Erinnerung an Theresienstadt hingegen ist geprägt durch fast widersprüchliche Eindrücke, die vor allem diese 'Zeitschaft' schwer fassbar machen. Hinzu kommt eine einzigartige Fülle ungewöhnlicher Erinnerungen. Insbesondere positive Assoziationen finden ungewollt immer wieder Eingang in die Zeitzeugenberichte. Die Überlebenden erzählen individuelle Geschichten. Dadurch erscheint Theresienstadt jeweils in einem völlig anderen Licht.

Zudem prägt die ungewöhnliche Einteilung der Häftlinge das historische Erzählen von Theresienstadt. Zeitzeugenberichte können ebenso vom Statuserhalt wie vom Verhungern handeln. Vor allem die Kategorien 'Prominenz' und 'Künstler' fallen dabei ins Gewicht. Ähnlich verhält es sich mit hohen Funktionären, Kriegsveteranen, Wissenschaftlern oder anderen bedeutenden Persönlichkeiten der Vorkriegszeit. Die kulturelle und soziale Stellung vor dem Krieg spielte in keinem anderen Lager eine so ausschlaggebende Rolle für die individuellen Lagerbedingungen wie in Theresienstadt:

„Das führte zu anhaltenden Nationalitätenkonflikten innerhalb der Häftlingsgemeinschaft, die sich u. a. in Arbeitszuteilungen ausdrückten. Daneben hatte die Einteilung der Gefangenen in arbeitsunfähige Personen und Arbeiter sowie in gewöhnliche und 'prominente' sehr unterschiedliche Lebensverhältnisse zur Folge, in denen gerade alte Menschen unter elenden Bedingungen verhungerten. Anderen wiederum gelang es durch ihren Status, ihr Leben und das ihrer Angehörigen zumindest für einige Zeit zu retten.“³⁰⁰

Vor allem Künstler zeichnen oft ein von dem Bild der 'normalen' Häftlinge abweichendes Theresienstadt. Untypische – vor allem künstlerische – Aspekte des Lagerlebens treten durch diese Persönlichkeiten ins Licht der Öffentlichkeit. Das Komponieren eines Musikwerks, die Leitung eines Chors, die Inszenierung einer Oper, das Philosophieren über wissenschaftliche Fachthemen – diese und ähnliche Realitäten treten neben die typischen Lager-Biografien.

1.7 'Als-ob-Welt': Zur eingeschränkten Darstellbarkeit eines einzigartigen Paradoxons

Die Darstellung des Holocaust ist kein einfaches Unterfangen und hat eindeutige Grenzen und Regeln. Ist der darzustellende Gegenstand zudem ein einzigartiges Paradoxon, dann muss eine Rekonstruktion folglich eine kaum zu bewältigende Aufgabe bedeuten – zumal Theresienstadt als 'Lager der Kontraste'³⁰¹ nur in

300 Mändl Roubíčková, Eva: *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'*, S. 220.

301 Vgl. Reddig-Korn, Birgitta (Hg.): *Materialien zur Unterrichtspraxis. Kathy Kacer: Die Kinder aus Theresienstadt*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 2006, Textblatt zu W3 (Artikel aus *The Canadian Jewish News*, 2001).

Auszügen mit anderen historischen Orten vergleichbar ist.

In allen Lagern gab es widersprüchliche Erscheinungen, sie gelten heute als die Paradoxien der Lagerwelt. Milan Kuna konstatiert:

„Jazz hinter KZ-Stacheldraht war nur eine weitere jener vielen paradoxen Merkwürdigkeiten, die das Leben der Häftlinge in allen diesen Einrichtungen bestimmten.“³⁰²

Lagerkunst im Allgemeinen ist bereits eine paradoxe Erscheinung und sie war im 'Vorzeigelager' der Machthaber ins Extrem gesteigert. Vor allem aber wurde Theresienstadt – und das ist der entscheidende Unterschied – durch die ihm inhärente Täuschungsfunktion als Ganzes zum Paradox.

Unter einem Paradoxon beziehungsweise einem Paradox wird ein scheinbarer oder unauflösbarer Widerspruch verstanden. Meist geht es um Phänomene, die dem menschlichen Verstand widersprechen und damit als widersinnig beziehungsweise unvereinbar erscheinen. Im Fall von Theresienstadt handelt es sich insofern um ein Paradoxon, als sich in der Unvereinbarkeit der Koexistenz von Tod und Kulturarbeit keine tiefere Wahrheit findet. Theresienstadt ist bei näherer Betrachtung allerdings nur eingeschränkt als Paradoxon zu bezeichnen, denn es kann erklärt, aber nicht imaginiert werden. Die Parallelität der Kontraste kann durch die Täuschungsabsicht der Nationalsozialisten entschlüsselt und dem menschlichen Verstand zugänglich gemacht werden. Der paradoxe Charakter wird damit zu einem nur scheinbaren Widerspruch, bleibt aber für die Vorstellungskraft eine paradoxe Fantasie.

Wenn es um die Frage der Darstellbarkeit geht, wird meist Auschwitz als DER unbeschreibbare Ort schlechthin erwähnt. In den Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz heißt es dazu:

„Viel wurde über Auschwitz geschrieben, nichts hat seinen Zweck erfüllt, denn Auschwitz ist unbeschreibbar. [...] Es übersteigt einfach die menschliche Vorstellungskraft.“³⁰³

Theresienstadt übersteigt ebenso die menschliche Vorstellungskraft. Aber aus einem anderen Grund: Auschwitz war eine unmenschliche Hölle, Theresienstadt ein unlogisch erscheinendes Paradox. Auch Wolfgang Benz erkennt die Schwierigkeit einer Vorstellung vom Leben in Theresienstadt:

„Es ist immer noch schwer, eine Vorstellung vom Leben in Theresienstadt zu gewinnen, die der Realität zwischen Hoffnung und Vernichtung, zwischen Illusion und Untergang einigermaßen entspricht.“³⁰⁴

Theresienstadt bestand aus Realität und Scheinwelt zugleich, aber die beiden Welten können in der menschlichen Vorstellungskraft nicht klar separiert und so in der

302 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 266.

303 Benz: *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz*, S. 113.

304 Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 47.

Imagination potenziell zu einem Gesamtbild verwoben werden. Deshalb neigt insbesondere der historische Ort Theresienstadt in seiner Rekonstruktion als Erinnerungsort zu Derealisationen. Dieses Gefahrenpotenzial gilt für Auschwitz nur in eingeschränktem Maße, denn: Paradoxie kann missverstanden und missgedeutet werden – die Hölle nicht. Die einzigartige Koexistenz von Leid und 'Hochkultur' in Theresienstadt wird ein Rätsel bleiben müssen. Eine Textstelle in Martha Glass' im Lager entstandenen Aufzeichnungen macht die Unbegreiflichkeit der Theresienstädter Wirklichkeit deutlich. Die Zeitzeugin führt Kunst und Leid in zwei direkt aufeinanderfolgenden Sätzen zusammen:

„Mir fehlt ausreichende Ernährung und da mir die kein Arzt verschreiben kann, ist es Gottes Wille, ob ich durchhalte oder nicht. Abends hörte ich wieder einen Vortrag von Kurt Singer, 'Musik als Erlebnis', sehr anregend und geistreich.“³⁰⁵

Ein paradoxer Gegenstand führt anscheinend auch zu einem paradoxen Umgang. So schlägt sich in den Bearbeitungen zu Theresienstadt oft der paradoxe Charakter des Lagers nieder. Um das Gesamtphänomen fassen zu können, sind zahlreiche Darstellungen komplex und arbeiten auf symbolischen und subversiven Ebenen.

Die paradoxe Welt Theresienstadt hat wiederum zahlreiche paradoxe Einzelercheinungen hervorgebracht. Das setzt bereits bei den zynischen Bezeichnungen des Lagers durch die Machthaber an, wie auch Siegfried Becker feststellt:

„Schon die in offiziellen Weisungen so deklarierte Bezeichnung als 'privilegiertes Altersghetto' lässt den Zynismus, aber auch die Paradoxien erkennen, mit denen die Fassade Theresienstadts zu Propagandazwecken aufgebaut und genutzt werden sollte.“³⁰⁶

Zu dem „Paradoxon der Vorspiegelungen“³⁰⁷ gehören vor allem die 'Als ob'-Einrichtungen des Potemkinschen Dorfes und die Produkte des durch die Täuschung entstandenen Freiraums: die Kulturarbeit und deren Erzeugnisse. Hinzu kommen quasi doppelt paradoxe Bereiche der Theresienstädter Lebenswirklichkeit wie zum Beispiel der Jazz. Mehr dazu in Kapitel II. 3.3.6.

305 Glass: „*Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*“, S. 81.

306 Spier-Cohen: *Weggerissen. Erinnerungen an Theresienstadt*, S. 76.

307 Ebd., S. 76.

2. Theresienstadt im Spannungsfeld 'historische Realität – stilisiertes Geschichtsbild'

Im zweiten Teil der Untersuchung soll die Rezeption des historischen Ortes Theresienstadt untersucht werden, um daraus das Spannungsfeld aus historischer Realität und stilisierter Rekonstruktion sichtbar zu machen. Forschung und Erinnerungskultur sind die wesentlichen Gebiete der Darstellung Theresienstadts als Geschichts- beziehungsweise Erinnerungsort, wobei vor allem die erinnerungskulturelle Rezeption berücksichtigt werden soll. Allen voran zeigen die medialen Umsetzungen die Stilisierungsvorgänge auf. Trotz der durch die Wahl des Mediums und des individuellen Impetus bedingten Unterschiede innerhalb der Rekonstruktion des historischen Ortes finden sich signifikante Gemeinsamkeiten in allen Bereichen der Rezeption. Das Augenmerk der Analyse wird dem Forschungsgegenstand entsprechend auf die Adaption des Kulturlebens gelegt. Ausgangspunkt ist die Überprüfung der Existenz einer kulturellen Schwerpunktsetzung im Geschichtsbild.

2.1 Ursachenfelder der Entwicklung: *Historie und Rezeption*

Wolfgang Benz beschließt seinen Aufsatz 'Erzwungene Illusion' mit einer grundsätzlichen Feststellung zur Auswirkung der nationalsozialistischen Propaganda auf die Wahrnehmung und Rezeption Theresienstadts. Über die erzwungenen Illusionen heißt es: „Sie haben sich tief in die Wirkungsgeschichte des historischen Ortes Theresienstadt eingeprägt.“³⁰⁸ Benz verbindet mit seiner Aussage die Historie als Ausgangspunkt mit der Gegenwart als Auswirkung. Somit ergeben sich zwei Ursachenfelder der Entwicklung: die einzigartige Historie und die daraus resultierende spezifische Rezeptionsgeschichte Theresienstadts.

Historie:

Nicht ohne Grund wird das derealisierte Theresienstadt-Bild vielfach als eine Art 'Langzeiterfolg' nationalsozialistischer Propaganda betrachtet. Damals wurde über Jahre hinweg alles daran gesetzt, umfassend ein falsches Bild zu initiieren. Daher ist es in gewisser Weise 'folgerichtig', dass Teile des Trugbildes dem historischen Ort anhaften, zumal die Erinnerung an die Realhistorie schwindet. So befremdlich es klingt: Die Nationalsozialisten haben damals den 'Grundstein' für das stilisierte Bild

308 Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 54.

gelegt. Darauf entstand ungewollt ein Gebilde aus Authentizität und Derealisierung. Charlotte Opfermann spricht bezüglich des derealisierten Bildes explizit von einem bis heute andauernden Propagandaerfolg der Nationalsozialisten:

„Some perpetrators were punished. But, thanks to Adolf Eichmann, the National Socialists have won the propaganda war: the fairy tale of 'the great and emotionally supportive cultural activities in the Paradise Ghetto Theresienstadt' persists.“³⁰⁹

Die Zeitzeugin geht von einem irrealen Geschichtsbild als Folge der nationalsozialistischen Täuschung aus, ihre kritische Beurteilung fußt allerdings auf einer radikalisierten Geschichtsvorstellung. Sie hält das Bild einer ausgeprägten Kulturarbeit für irreal und spricht zudem von einer Paradies-Imagination des historischen Ortes. Allerdings existierte die Kulturarbeit de facto, und Theresienstadt wird in keiner Präsentation als 'Paradiesghetto' dargestellt, sondern lediglich häufig mit einer ungewollten Schwerpunktsetzung auf das Kulturleben.

Ein Kapitel in *Art of the Holocaust* ist mit den Worten 'The Legacy of Holocaust-Art' überschrieben. Sybil Milton berichtet in diesem Abschnitt von der Lagerkunst als Vermächtnis der Opfer und insofern als bedeutendes Zeugnis. Der englische Terminus 'legacy' lässt sich aber auch in der Bedeutung 'Altlast' übersetzen. So betrachtet könnte man das verzerrte Bild des historischen Theresienstadt als eine Altlast der Theresienstädter Kulturarbeit definieren. Durch ihren Missbrauch als Mittel der Täuschung erhielt vor allem die Kunst eine bis in die Gegenwart reichende Wirkung, die ihr keinesfalls gerecht wird, sich aber aus der Historie heraus erklärt. Milton thematisiert in ihrem Aufsatz die von den Schöpfern intendierte Wirkung des Kunstschaffens, eine modifizierte Terminologie könnte dagegen die fatale Nebenwirkung erfassen, die die Nationalsozialisten durch ihre propagandistischen Machenschaften verschuldet haben: das Verschwimmen von Trugbild und Realität.

Rezeption:

Die Rezeptionsgeschichte Theresienstadts setzt sich vor allem aus den Teilbereichen Forschung und Erinnerungskultur zusammen. Hierzu zählen Publikationen, filmische Bearbeitungen, auditive Produktionen, Gedenkstättenarbeit, Ausstellungswesen, Projekte, Veranstaltungen, Institutionen, Internetauftritte, Pressearbeit etc. Die Theresienstädter Kulturarbeit spielt in der Rezeption des Lagers, vor allem in der medialen Aneignung, eine zentrale Rolle und wird durchgängig thematisiert, inszeniert oder umgesetzt.

309 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 62.

Die Rezeption von Geschichte ist ein komplexes Gebilde, das sich in veränderndem zeitlichen Rahmen aus verschiedenartigen Arten der Darstellung, verschiedensten Vermittlern und unterschiedlichen bis kontroversen Lesarten individueller Rezipienten zusammensetzt. So beeinflussen auch die bis heute konzipierten Präsentationen Theresienstadts die Vorstellung von dem historischen Ort. Theresienstadt ist aufgrund seiner Geschichte vorgeprägt, zusätzlich aber evoziert der Umgang mit dem geschichtlichen Phänomen als Gegenstand Stilisierungen. Innerhalb von über 60 Jahren Rezeption hat sich durch diese Kombination ein deformiertes Bild verfestigt. Es ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen der Präsentation Theresienstadts heute und der Realhistorie. Diese Missstimmung zwischen 'Zeitschaft' und Konstrukt bildet den Nährboden der Stilisierung. Folge sind die von der Historie abweichenden Derealisierungen des Theresienstadt-Bildes. Auf der chronologischen Zeitschiene von dem historischen Ort hin zum konstruierten Geschichtsort sind die Stilisierungsfaktoren angesiedelt. Man weiß heute zwar nicht mehr, wie die historische Realität von Theresienstadt im Ganzen aussah, aber man kann aufgrund des jahrelang angehäuften Wissens, der zahlreichen Relikte und der Erinnerungen von Zeitzeugen doch erkennen, beurteilen und darauf beruhend thematisieren, was nachweislich so nicht gewesen ist – was also eine Derealisierung der historischen Gegebenheiten darstellt. Die Schwerpunktsetzung auf das Kulturleben stellt in ihren Auswirkungen eine erwiesene Abänderung des historischen Ortes Theresienstadt dar und ist somit als ein im öffentlichen Gedächtnis verankertes Entwicklungsphänomen einzustufen.

2.2 Wissenschaftliche Rezeption: *Theresienstadt als Gegenstand der Forschung*

An dieser Stelle soll es darum gehen, Merkmale innerhalb der Entwicklung der wissenschaftlichen Aufarbeitung Theresienstadts zu skizzieren, die einen signifikanten Einfluss auf das Stilisierungsphänomen haben. Ziel ist es, einen Eindruck des Rezeptionsbereiches 'Forschung' zu vermitteln, der die signifikante Adaption des Sujets 'Kulturleben' sichtbar macht. Eine umfassende Darstellung der Forschung zu Theresienstadt ist weder angestrebt noch im Rahmen der Analyse durchführbar – es geht vielmehr um das Aufzeigen begünstigender Konstellationen und Entwicklungstendenzen.

2.2.1 Einschnitt November '89: *Das Ende der tschechischen Stagnation*

Ein bedeutender Schritt für die wissenschaftliche Aufarbeitung des historischen Ortes Theresienstadt ist die Entwicklung der tschechischen Historiografie nach der Demokratisierung im November 1989. Theresienstadt muss aufgrund der geografischen Gegebenheiten des Lagers durch eine internationale Forschung erschlossen werden. Die tschechische Forschung bildet dabei zusammen mit den deutschen Publikationen den Schwerpunkt der wissenschaftlichen Aufarbeitung. Ihre systematische Weiterentwicklung nach der Herbstwende '89 hatte somit auch entscheidende Auswirkungen auf die deutsche Seite der Forschung. Zahlreiche Publikationen erschienen in deutscher Übersetzung, die neu hinzugetretenen Zeitzeugenberichte gaben weiteren Aufschluss über die Theresienstädter Lebenswirklichkeit. Hinzu kamen allgemeine Erleichterungen für die Gesamtrezeption Theresienstadts, die geografisch bedingt mit der Neuorientierung im Land einhergingen.

Die nach Kriegsende wiedergegründete und 1948 kommunistisch gewordene Tschechoslowakei hatte sich der stalinistischen Politik der Sowjetunion zu fügen. Daraus ergab sich unter anderem eine

„aufgezwungene Anpassung an die Kriterien der sowjetischen Historiographie mit ihren ideologischen Prioritäten, die im allgemeinen zu tiefem Rückgang der Erkenntnisfunktion der tschechoslowakischen Geschichtsschreibung führte“.³¹⁰

Dies hat zu einer geringen Beachtung des Holocaust in der tschechoslowakischen Forschung geführt. Die jüdische Vergangenheit und Gegenwart wurde in dieser Tiefphase der tschechischen Historiografie an den Rand der Geschichte gedrängt: Die Geschichte wurde durch 'Pseudogeschichte' ersetzt³¹¹. Die Nachkriegs-Tschechoslowakei schottete sich in diesem Rahmen ähnlich der DDR vom Westen ab. Erst mit der 'Samtenen Revolution' (Slowakei: 'sanfte' Revolution) – einer verhältnismäßig friedlichen und gewaltlosen Erhebung des Volkes – erfolgte 1989 der politische Systemwechsel hin zu einem demokratischen System. Ende Dezember wurde der Schriftsteller und Bürgerrechtler Václav Havel zum Staatspräsidenten gewählt. Nach der Herbstwende '89 – frei von der Unterdrückungspolitik des kommunistischen Regimes – eröffneten sich mit dem Wind der Veränderungen neue Perspektiven auch in der tschechischen Forschung. Präsident Havel bezeichnet diesen Entwicklungsprozess als 'Rückkehr in die Geschichte'³¹².

310 Kárný: *Theresienstadt in der 'Endlösung der Judenfrage'*, S. 7.

311 Vgl. Rothkirchen: *Brennende Fragen der Historiographie von Theresienstadt*, S. 44.

312 Vgl. ebd., S. 48.

Damit gewann auch der historische Ort Theresienstadt als Forschungsgegenstand wieder an Bedeutung, die tschechische Theresienstädter Historiografie erlebte in den Folgejahren einen bedeutenden Aufschwung. Auf einer im November 1991 in Theresienstadt tagenden internationalen wissenschaftlichen Konferenz, die sich mit der Rolle Theresienstadts in der Endlösung der Judenfrage befasste³¹³, bot sich den tschechischen Historikern die Möglichkeit zum internationalen Austausch. Diese Veranstaltung kann als ein wichtiger Schritt zur „Überbrückung der jahrelangen Isolierung der tschechoslowakischen Historiographie von den meisten ausländischen Forschungszentren“³¹⁴ betrachtet werden. Die beiden ersten Beiträge der Konferenz der Historiker und Holocaust-Forscher Miroslav Kárný und Livia Rothkirchen befassten sich mit dem bisherigen Stand der Theresienstädter Historiografie in Tschechien.

Das Einleitungswort sprach Jan Munk, Direktor der Gedenkstätte Theresienstadt. Die Vergangenheit von *Pamatník Terezín* spiegelt besonders anschaulich die einzelnen Entwicklungsphasen der tschechischen Historiografie wider. Munk machte besonders auf die Deformierung der ursprünglichen Bestimmung der Gedenkstätte in den vergangenen Jahren aufmerksam, welche sich besonders an der Unterdrückung der jüdischen Problematik in der Forschung und deren Präsentation in der Gedenkstätte bemerkbar gemacht habe.³¹⁵ Als exemplarisches Beispiel für die Beschränkungen im Rahmen der 'Normalisierung' nannte er das Misslingen des Vorhabens, Ende der 1960er Jahre ein Ghetto-Museum zu errichten. Zu Beginn der 70er Jahre mussten alle Vorbereitungen dazu abgebrochen werden.

„Als qualitativ völlig neue Phase der Arbeit in der Gedenkstätte bezeichnete J. Munk den Zeitabschnitt nach dem November 1989, als die demokratischen Umgestaltungen in der Tschechoslowakei auch eine Wende in der Forschungs- und Bildungstätigkeit ermöglichten.“³¹⁶

Für die vorliegende Analyse ist in erster Linie die Forschung zur Theresienstädter Kulturarbeit von Interesse. Die Zeit des autoritären Sozialismus in der Tschechoslowakei und die damit verbundene Stagnation innerhalb der Aufarbeitung des Holocaust spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Denn durch die Verzögerung musste innerhalb der tschechischen Forschung einiges aufgeholt werden, um sich dem aktuellen Forschungsstand anzupassen. Das Ergebnis ist eine Fokussierung auf Themenbereiche, die den historischen Ort Theresienstadt

313 Vgl. Kárný: *Theresienstadt in der 'Endlösung der Judenfrage'*.

314 Ebd., S. 5.

315 Vgl. ebd., S. 5.

316 Ebd., S. 6.

symbolisch vereinfacht vermitteln und seine Facetten schnell und anschaulich verdeutlichen. Der Anspruch war, sowohl die Funktion Theresienstadts im Vernichtungsapparat der Nationalsozialisten zu entlarven als auch die menschlichen Schicksale hervortreten zu lassen. Die tschechische Theresienstädter Historiografie ist deshalb laut Miroslav Kárný von einer gewissen Einseitigkeit geprägt:

„Das ist auch die Erklärung für eine gewisse Einseitigkeit unserer Theresienstädter Historiographie, die sich überwiegend mit den deutschen Plänen und der deutschen Politik mit Theresienstadt und in Theresienstadt befaßt und ihre Aufmerksamkeit größtenteils auf die Theresienstädter Kinderhäftlinge und das Theresienstädter Kulturleben begrenzt hat. Die Theresienstädter Historiker konnten so das Fungieren von Theresienstadt in der nazistischen Vernichtungsmaschinerie enthüllen und gleichzeitig ein Zeugnis von menschlichen Widerstandskräften unter den extremen Bedingungen der nazistischen Konzentrationslager demonstrieren. Das ist jedoch bei weitem nicht die ganze Geschichte von Theresienstadt jener tragischen Jahre.“³¹⁷

Das Theresienstädter Kulturleben gehört also zu den zentralen Forschungsgegenständen in der Tschechischen Republik. Wie die Thematik der Kinderhäftlinge in Theresienstadt vereint sie alle Aspekte Theresienstadts auf einer faktischen, emotionalen und symbolischen Ebene. Durch diese Fokussierung auf prädestinierte Themen für die 'schnelle' Vermittlung Theresienstadts wurden andere wesentliche Aspekte zunächst weniger berücksichtigt. Die unter anderem von Kárný herausgegebenen und von dem Institut Theresienstädter Initiative seit 1994 veröffentlichten *Theresienstädter Studien und Dokumente* bildeten einen bedeutenden Schritt auf dem Weg zu einer systematischen Erschließung Theresienstadts von tschechischer Seite – damit auch für eine konsequente Analyse des Kulturlebens.

2.2.3 Theresienstadt – Auschwitz: *Einschätzung einer Bedeutungsverteilung*

„Mit Auschwitz wird das gesamte Ausmaß der Shoa assoziiert, es ist 'weder ein Begriff noch ein reines Wort, sondern ein Name jenseits aller Benennung'. Es symbolisiert wie kein anderer Begriff und wie kein anderer Ort den millionenfachen, industriellen Mord an den europäischen Juden.“³¹⁸

Auschwitz gilt seit Ende des Krieges als DAS Symbol des Holocaust. Das polnische Lager stand als Hauptdeportationsziel und Ort größter industrieller Massentötung im Zentrum der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie. Es ist am besten dokumentiert und am weitreichendsten erforscht und bearbeitet. Auschwitz ist Angelpunkt der pädagogischen Vermittlung und Kerngebiet der Holocaust-

317 Kárný: *Ergebnisse und Aufgaben der Theresienstädter Historiographie*, S. 30.

318 Bendel, Carolin: *Die Shoa und das Problem der Unsagbarkeit* (Quelle: Beitrag der Initiative Shoa.de. „Zukunft braucht Erinnerung“ unter www.wolfsschanze.de/nachkriegsdeutschland/gedenkkulturen/608.html).

Forschung. Auch innerhalb der Gedenkkultur nimmt das Lager eine zentrale Position ein. Der – seit 2005 internationale – Tag des Gedenkens an die Opfer des Nationalsozialismus wurde 1996 durch Proklamation des damaligen Bundespräsidenten Roman Herzog auf den 27. Januar gelegt – an diesem Datum hatten Soldaten der Roten Armee 1945 die Auschwitz-Überlebenden befreit. Der Name 'Auschwitz' wird vielfach synonym mit 'Holocaust' gebraucht. In dem von Wolfgang Benz herausgegebenen *Lexikon des Holocaust* heißt es:

„Als zentraler Schauplatz des Massenmords an den europäischen Juden steht A. (Auschwitz) synonym für die Verbrechen des 'Dritten Reiches'.“³¹⁹

'Auschwitz' hat sich zu einem besonders wirkungsvollen Schlagwort entwickelt. Schon Theodor W. Adorno spricht 1966 von einer *Erziehung nach Auschwitz*³²⁰ und behauptet, es sei barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben. Auschwitz ist also auch Ausgangspunkt der langanhaltenden Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust. Durch den Gebrauch des Terminus 'Auschwitz' erhält der Holocaust ein verortetes Gesicht – das komplexe und unfassbare Geschehen wird anhand eines real existenten Ortes vermittelt. Sascha Feuchert konstatiert:

„Auschwitz [...] ist zu einem Synonym für den nationalsozialistischen Massenmord geworden. Oft ist die bloße Nennung dieses Namens suggestiver als die Metapher 'Holocaust', denn er steht nicht nur für das Verbrechen, sondern verortet es zugleich. So banal es klingen mag, doch der Ortsname versichert auch: 'Auschwitz' war und ist in dieser Welt.“³²¹

Der vermeintliche 'Planet Auschwitz' liegt inmitten unser aller Realität, Auschwitz geschah – so unfassbar es bleibt – in dieser Welt. Die Bilder aus dem Lager sind weltweit bekannt. Sie erscheinen in dem Augenblick, in dem der Name Auschwitz erklingt, vor dem inneren Auge und werden so in ihrer unmenschlichen Grausamkeit mit dem Holocaust gleichgesetzt: eine angemessene Form der Aneignung.

Theresienstadt hingegen eignet sich nicht für eine solche Form der Vermittlung und ist dennoch in den letzten Jahrzehnten ebenfalls zu einem Symbol des Holocaust avanciert. Es symbolisiert nicht unmittelbar die Vernichtungsmaschinerie, sondern die Lüge der Nationalsozialisten. Außerdem wurde es aufgrund seiner ausgeprägten Kulturaktivität zum Symbol für den geistigen Widerstand und gilt als eines der bedeutendsten Vermächtnisse der Opfer. So hat Theresienstadt in der gegenwärtigen Öffentlichkeit in Bezug auf den Holocaust ebenfalls eine große Symbolkraft erhalten und gewinnt dadurch verstärkt an Bedeutung innerhalb der Rezeptionsgeschichte.

319 Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 19.

320 Adorno, Theodor W.: *Erziehung zur Mündigkeit*, hrsg. von Gerd Kadelbach, Suhrkamp Taschenbuch, 1971, S. 88-105.

321 Feuchert: *Holocaust-Literatur Auschwitz*, S. 26.

Der in der Kapitelüberschrift herangezogene Terminus 'Bedeutungsverteilung' soll dabei vor allem als Produkt von Interessenverlagerung verstanden werden. Keinesfalls schmälert das erhöhte Interesse an Theresienstadt die universelle Bedeutung von Auschwitz für die Aufarbeitung des Holocaust. Theresienstadt eröffnet vielmehr den Blick auf neue Aspekte. Forschung und Gedenken haben sich ausgeweitet und weiterentwickelt. Zunächst stand der Aspekt des Massenmordes an zentraler Stelle. Nachdem dieser nun fest im kollektiven Gedächtnis verankert ist, können auch weitere Bereiche des Holocaust Beachtung finden. Vor allem untypische Aspekte wie die Lagerkunst wurden in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr erforscht und thematisiert. Auch die Verschleierung der Verbrechen vor der Außenwelt rückte in das Licht des Interesses. In diesem Zusammenhang erweist sich Theresienstadt als der bedeutendste Schauplatz.

Man könnte sagen, dass die Nachwelt in der Aufarbeitung des Holocaust erst mit genügend zeitlichem Abstand und ausreichender Thematisierung der wesentlichen Aspekte bereit ist, Phänomene wie Theresienstadt angemessen innerhalb des Geschehenes verorten zu können. Theresienstadt kann nur durch Auschwitz begriffen werden und beinhaltet trotzdem zahlreiche Merkmale, die nicht für Auschwitz gelten. Theresienstadt erhält so ebenfalls einen großen Anteil des öffentlichen Interesses: als Vorzeigelager; Auschwitz als größtes Vernichtungslager.

2.2.3 Art of the Holocaust: *Lagerkunst als zunehmend untersuchter Forschungsgegenstand*

Eine grundlegende Entwicklung innerhalb der Holocaust-Forschung ist die in den letzten Jahrzehnten zunehmende Auseinandersetzung mit der sogenannten Lagerkunst. Künstlerischen Produktionen aus Ghettos und Konzentrationslagern wurde bis in die 1980er Jahre hinein selten eine eingehendere Betrachtung zuteil. Zu ungewöhnlich erschien der Aspekt im Angesicht des Grauens. Sybil Milton konstatiert in diesem Zusammenhang noch 1981 in dem Standardwerk *Art of the Holocaust*:

„Unfortunately very little has been done with this art. Most museums have either ignored it or promoted only small token exhibits. Art historians, with few exceptions, have reacted to the subject with indifference. Religious groups have used it as appropriate decorative background for lachrymose memorial observances. Libraries and archives have given Holocaust art low acquisition and cataloging priorities, until recent media and educational interest forced critical reexamination. Furthermore, historians have rarely made use of the evidence presented in these pictures for their own investigations of the Holocaust.“³²²

322 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 36.

Die Publikation *Art of the Holocaust* zählt zu den ersten konsequenten Untersuchungen der Kunst aus Lagern und Verstecken. Sie ebnete den Weg zum etablierten Forschungsgegenstand:

„Mit dem Buch 'Art of the Holocaust' von Janet Blatter und Sybil Milton erschien erstmals eine umfassende Darstellung der Kunstwerke von Verfolgten des Nationalsozialismus.“³²³

Heute existieren zahlreiche wissenschaftliche Veröffentlichungen, die sich entweder übergreifend der Thematik widmen oder sich auf einzelne Entstehungsorte und die dort erschaffenen Produktionen konzentrieren.

Als Relikte und Dokumente fanden die künstlerischen Produktionen schon früh Eingang in die Rezeption, zum Forschungsgegenstand wurden sie erst in den 1980er Jahren. Zunächst wurde die groteske Form der Kunst als eine Kuriosität betrachtet, dann zunehmend als Dokument beziehungsweise als Quelle des Holocaust. Sybil Milton beschreibt diese Entwicklung in einem Aufsatz zum Thema 'Kunst und Auschwitz':

„Bis vor kurzem wurde die Kunst, die während des Holocaust entstand, als eine Art geschichtliche und ästhetische Kuriosität betrachtet, anstatt eines kritischen Elements zur Dokumentierung, die zum Verständnis der Geschichte der Konzentrationslager wesentlich ist.“³²⁴

Seit einigen Jahren und vorerst in Ansätzen werden die Produktionen auch als Kunstwerke verhandelt. Die neueste Entwicklung ist eine kunstwissenschaftliche Einordnung: vom Kuriosum über das bloße Dokument zum Kunstwerk.

In ihren vielfältigen Funktionen hat sich die 'Art of the Holocaust' zu einem wesentlichen Vermittlungsmedium entwickelt. Die Lagerkunst ist im Zug bereits angesprochener Blickerweiterung zu einem wichtigen Rezeptionsaspekt des Holocaust geworden. Was Thomas Lutz von der Stiftung 'Topographie des Terrors' in folgendem Zitat vor allem auf die Arbeit von Gedenkstätten mit Holocaust-Kunst bezieht, lässt sich auch auf die Forschung anwenden:

„In Gedenkstätten für NS-Opfer wurde Kunst lange Zeit lediglich eindimensional als Quelle rezipiert. Erst im Laufe der siebziger und achtziger Jahre hat sich der Blick geweitet und eine Neubewertung begonnen. Mit der größeren zeitlichen Distanz und bedingt durch den Generationswechsel bildeten sich neue Sichtweisen und Diskussionsforen in der Gedenkstättenarbeit heraus. Im Laufe dieses Prozesses wurde und wird zunehmend auch die 'Lagerkunst' neu beurteilt: Mit der sich vergrößernden zeitlichen und individualgeschichtlichen Entfernung von dieser geschichtlichen Epoche werden verstärkt neue Wege der Vermittlung gesucht.“³²⁵

323 Lutz, Thomas/Brebeck, Wulff E./Hepp, Nicolas (Redaktion): *Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus*, Jonas Verlag, Marburg 1992, S. 7.

324 Milton, Sybil: *Kunst und Auschwitz* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/miltonessay-German.doc..pdf>).

325 Lutz/Brebeck/Hepp: *Über-Lebens-Mittel*, S. 7.

Im Folgenden plädiert er in diesem Rahmen für Ausstellungen der 'Lagerkunst'. Damit könnten auch Menschen angesprochen werden, die über die Ebene der faktologischen Geschichtsdarstellung nicht zu interessieren wären.

Die Lagerkunst ist also, gerade aufgrund ihrer späten Entdeckung als vielfältiger Forschungsgegenstand, zu einem wichtigen Aspekt innerhalb der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Holocaust avanciert.

2.2.4 Die 'Hochkultur' innerhalb der Theresienstadt-Forschung: *Eine Bedeutungseinschätzung*

Grundsätzlich ist die Bedeutung des Aspekts Theresienstädter 'Hochkultur' innerhalb der Erinnerungskultur ausgeprägter als innerhalb der Forschung. Das heißt keinesfalls, dass dieser Themenbereich nicht in vielfältiger Weise wissenschaftlich erforscht wurde und wird, allerdings bieten sich für die Erinnerungskultur neben dem Forschungsgegenstand auch die Produktionen der 'Hochkultur' selbst als stilistisch und praktisch verwertbares Material an. Innerhalb der Gedenkarbeit zählt in signifikanter Weise die Wirkung auf den Rezipienten durch die jeweilige Darstellung, innerhalb der Wissenschaft eher die Eignung zum Forschungsgegenstand.

Unter einem Forschungsgegenstand versteht man im Allgemeinen das definierte Thema einer wissenschaftlichen Arbeit oder einer Institution, bei der die Gewinnung neuer Erkenntnisse im Vordergrund steht. Systematische Bearbeitungsschritte werden erst dann möglich, wenn der Gegenstand im Vorfeld gefunden, beschrieben und exakt genug eingegrenzt wurde. Das Kulturleben ist also insofern ein ertragreicher Forschungsgegenstand, als sich ein Untersuchungsrahmen gut abstecken lässt und dieser Aspekt in besonderer Weise neue Erkenntnisse hervorbringt – unter anderem für die Theresienstadt-Forschung und damit auch für die Holocaust-Forschung im Allgemeinen. Ist der Forschungsgegenstand einer wissenschaftlichen Abhandlung nämlich Teil eines übergeordneten Forschungsthemas, dann ist für seine Eignung auch und vor allem sein Bezug zur Makromaterie wichtig. Insofern eignet sich der Aspekt 'Kulturleben' – ob insgesamt oder anhand einer Unterspate wie beispielsweise der Musik – in vielfältiger Weise als Forschungsausschnitt des Themas 'Theresienstadt', welches wiederum als Unterthema des Forschungsgegenstandes 'Holocaust' begriffen werden muss. Weiterführend könnte man diesen Gesamtkomplex unter das Thema 'Geschichte' setzen, was sich wiederum bis hin zur Eignung und Anwendung des Forschungsgegenstandes 'Musik in

Theresienstadt' auswirkt. Der herausgegriffene Ausschnitt steht als Subthema immer im Kontext der übergeordneten Bereiche, im Fall der Theresienstädter Musik in einer symbolisch-repräsentativen Weise, was seine Eignung zum Forschungsgegenstand und seinen häufigen Gebrauch innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Theresienstadt erklärt.

Ein Blick auf die Adaption des Aspektes 'Hochkultur' in der Forschung zeigt, dass tatsächlich vor allem einzelne Elemente wie die Musik oder die Lyrik Gegenstand von Abhandlungen sind. Dabei wird die Kulturarbeit in erster Linie unter dem Aspekt des Widerstandes betrachtet. Vor allem einzelne Persönlichkeiten des Theresienstädter Kulturlebens treten ins Licht des Forschungsinteresses: so zum Beispiel Viktor Ullmann, Peter Kien, Karel Herrmann, Gerty Spies oder Kurt Gerron. Vor allem in jüngerer Zeit finden sich immer wieder kunstspezifische Untersuchungen zu Produktionen aus Theresienstadt, zum Beispiel die Publikation *Studien zur Instrumentalmusik von Gideon Klein* von Paul Schendzielorz (2002). Trotz ihrer Einzigartigkeit dient die Kulturarbeit Theresienstadts dazu, größere Zusammenhänge aufzuzeigen, was sich für die Forschung – vor allem für die Aspekte Täuschung, Widerstand und Lagerkunst – als nützlich erweist und ihre Bedeutsamkeit als Forschungsgegenstand zusätzlich intensiviert. Aus demselben Grund sind auch andere Themenbereiche, wie zum Beispiel der Propagandafilm oder die jüdische 'Selbstverwaltung', bedeutend für die Forschung. Daneben erweisen sich insbesondere regionale Bezüge als wissenschaftlich interessant. Auch Untersuchungen zu Zeitzeugenberichten finden sich immer wieder innerhalb der Theresienstadt-Forschung. Dominant sind Arbeiten, die sich auf die Vorzeigefunktion des ehemaligen Lagers beziehen und seine Beschaffenheit näher untersuchen.

Die wissenschaftliche Behandlung des Themas 'Theresienstadt' ist geprägt durch ein unvermindert anhaltendes Forschungsinteresse. Vor allem Untersuchungen des Kulturlebens haben 'Konjunktur'. Dabei gliedert sich die Produktion auf diesem Gebiet der Rezeption in die Arbeit von Institutionen sowie in Publikationen, Aufsätze, Seminararbeiten, Diplom- beziehungsweise Magisterarbeiten, Dissertationen und Vorträge. Insbesondere in Aufsätzen wurde das ehemalige Vorzeigelager immer wieder aufgearbeitet. Das spiegelt den bevorzugten wissenschaftlichen 'Auseinandersetzungsmodus': die Forschung anhand einzelner überschaubarer Ausschnitte – an prominenter Stelle Aspekte aus dem Themenkreis 'Kulturleben'. (Verweise diesbezüglich finden sich im Literaturverzeichnis.)

Das Theresienstädter Kulturleben bietet also viele Ansätze für eine wissenschaftliche Analyse, zumal es aus zahlreichen Einzelaspekten besteht, die zudem stark interdisziplinär verhandelt werden können. Sogar kunstwissenschaftliche Fächer werden mit der Thematik bedient. Deshalb erweist sich das Kulturleben als ein symbolisch übertragbarer, höchst interessanter und zugleich vielseitiger Untersuchungsgegenstand, der noch lange nicht hinreichend erforscht ist und immer ein Stück weit Mythos bleiben wird. Das weckt bei den erkenntnissuchenden Forschern zusätzliche Motivation, dem Thema immer tiefer auf den Grund zu gehen. Zudem gibt die Thematik Anstoß für diverse Kontroversen, was das Interesse zusätzlich fördert. Der Aspekt 'Theresienstädter Kulturleben' und die damit verbundenen neuen Perspektiven und Herangehensweisen haben die Forschungslandschaft in den letzten Jahrzehnten bereichert und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Vorzeigelager entscheidend vorangebracht.

2.3 Erinnerungskulturelle Rezeption: *Theresienstadt als 'Marktangebot'*

Theresienstadt kann in seinen vielfältigen Darstellungsformen als eine Art 'Angebot' auf dem erinnerungskulturellen 'Markt' betrachtet werden. Das mag terminologisch befremdlich erscheinen, bietet aber eine adäquate Grundlage zur Verortung der Darstellungskonzepte. Allerdings zählt auf diesem speziellen Markt als Maßstab nicht der Konsum, sondern die adäquate Geschichtsvermittlung sowie das Gedenken an die Opfer des Holocaust und die beständige Thematisierung des Schreckens zur Vorbeugung.

Die Erinnerungskultur wird zu einem großen Teil auf dem Weg des öffentlichen Marktes vermittelt: über Publikationen, Vorträge, Inszenierungen, Verfilmungen, Fernsehformate, Ausstellungen, Internetbeiträge, Projekte, pädagogische Vermittlungsformen, museale Arbeit, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit etc. Aus diesen Eindrücken konstruiert sich der Rezipient seinen individuellen Erinnerungsort. Der Erinnerungsort wird also in erster Linie durch den öffentlichen Markt geprägt, denn erst durch diese öffentliche Instanz werden die Rekonstruktionen neben speziellen Kreisen auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich. Eine Einschätzung der Adaption Theresienstadts – insbesondere des Kulturlebens – auf dem aktuellen Markt kann daher Aufschluss über die Derealisierung geben.

Der 'Marktwert' Theresienstadts hat sich in den letzten Jahrzehnten deutlich gewandelt. Dieser einzigartige historische Ort ist mitsamt seiner erstaunlichen Kultur immer mehr ins Licht des Interesses gerückt. Theresienstadt wird auf ambivalente Weise interessant für den erinnerungskulturellen Markt: als ungewöhnliches Paradoxon und als Symbol des Holocaust. Vor allem einzelne Aspekte – allen voran die Kinderoper *Brundibár* – werden innerhalb der Erinnerungskultur in zahlreichen Formen adaptiert.

Im Folgenden sollen die einzelnen Bereiche des erinnerungskulturellen Marktes anhand repräsentativer Beispiele auf das Vorhandensein von Bearbeitungen zu Theresienstadt – mit besonderem Fokus auf das Kulturleben – hin analysiert werden. Ziel ist, die Evidenz des gesteigerten Interesses an Theresienstadt anhand der Marktlage zu veranschaulichen und dabei insbesondere eine signifikante Präsenz kultureller Aspekte in sämtlichen Bereichen herauszuarbeiten. Es soll sich zeigen, dass eine Thematisierung des Kulturlebens – insbesondere der künstlerischen Tätigkeit – auf allen Gebieten und in allen Medien nachgewiesen werden kann und dass das Sujet in kaum einer Bearbeitung Theresienstadts außen vor bleibt. Dabei bildet der Aspekt vielfach sogar einen Schwerpunkt innerhalb der Präsentation oder wird als Einzelsujet herausgegriffen und bearbeitet. Das Theresienstädter Kulturleben erweist sich als ein Hauptmerkmal des Marktproduktes Theresienstadt. Durch seine große Bedeutung für die gegenwärtige Konstruktion des Theresienstadt-Bildes wird der erinnerungskulturelle Marktplatz auch zu einem Nährboden von ungewollten Stilisierungen und Verzerrungen. Diese Entwicklungen gilt es im Folgenden aus der Art und Weise der Marktpräsenz Theresienstadts zu konkretisieren. Oft genügt ein repräsentativer Blick auf das jeweilige Medium, um die Thesen zu bestätigen. Vor allem das Internet spiegelt in auffallender Weise die Entwicklung des gesamten Marktes wider und kann dadurch als eine Art 'Checkliste' herangezogen werden.

2.3.1 Brundibár geht um die Welt: *Die internationale Umsetzung musikalischer Kompositionen aus Theresienstadt*

Kathy Kacer, deren Tochter bei einer englischen Reinszenierung von *Brundibár* in der Rolle des Hundes mitwirkte, konstatiert am Ende ihre Romans *Die Kinder aus Theresienstadt*:

„Was auch immer im Ghetto passierte – Brundibár hat überlebt. Und tut es weiter bis zum heutigen Tag.“³²⁶

Hans Krásas bereits in Kapitel I. 4.7 vorgestellte Kinderoper *Brundibár* ist zu einem weltweiten Symbol für den Holocaust avanciert. In ihrer universellen Allegorie von dem Sieg des Guten über das Böse erhebt sie sich über das spezielle geschichtliche Kapitel hinaus und wird bis heute vor allem mit Kindern assoziiert. Für Kinder geschrieben und vertont, von Kindern für Kinder gespielt, ist sie ein Markstein der Thematik 'Kinder im Holocaust' geworden. Auch im Ghetto-Museum in der Gedenkstätte Theresienstadt wird *Brundibár* auf dieser symbolischen Ebene genutzt. Im Gedenksaal für die jüngsten Opfer Theresienstadts³²⁷ läuft eine schleifenartig angelegte auditive Installation mit Aufnahmen aus der Kinderoper. Das in Inhalt und Umsetzung schlichte Machwerk wird vor allem von Schulen und künstlerischen Institutionen und Projekten weltweit immer wieder reinszeniert. Daneben setzt sich



Abbildung 10:
Brundibár-Aufführung
in Theresienstadt (2003).

der internationale Verband *Jeunesses Musicales* in Kooperationsprojekten für die Wiederaufführung von *Brundibár* ein. *Brundibár* ist weltweit bekannt, die Aufführungen quantitativ schwer erfassbar. Ein Blick ins Internet³²⁸ genügt, um die Evidenz dieser Tatsache zu beweisen. 60 Jahre nach der Premiere in Theresienstadt wurde *Brundibár* sogar wieder auf dem Grund und Boden des ehemaligen Lagers inszeniert. Krásas Oper erhält durch ihren großen Bekanntheitsgrad und die andauernde Rezeptionsgeschichte großen Einfluss innerhalb der

Erinnerungskultur zu Theresienstadt. *Brundibár* vereint Emotion, Information und universelle Botschaft. Anhand von *Brundibár* lässt sich Theresienstadt affektiv und mit Hilfe einer allzeit gültigen Allegorie kindgerecht vermitteln. Vor allem die jüngeren Generationen kommen so häufig über die Kinderoper mit dem historischen Ort in Berührung und konstruieren sich daraus ihr Geschichtsbild. Zahlreiche Schüler kennen zunächst *Brundibár* und erfahren dann mit der Zeit mehr über den Entstehungsort. Daraus lässt sich die These ableiten, Krásas Kinderoper diene heute vielfach als eine Art 'Einstiegshilfe' in das Kapitel Theresienstadt oder in das Kapitel Holocaust allgemein. Dieser Ansatz wird in Kapitel II. 2.3.5 aufgegriffen. Zudem

326 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 221.

327 Siehe auch Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 15 (Stand 2008).

328 Vgl. Kapitel 'Theresienstadt im Web'.

eignet sich das Stück schlichtweg gut zur Aufführung vor Kindern und Jugendlichen. Viele der kleinen Zuschauer rezipieren es dabei zunächst oder ausschließlich als ein schönes und buntes Erlebnis.

Auch die im Vorfeld bereits vorgestellte Widerstandsoper *Der Kaiser von Atlantis* von Viktor Ullmann wurde und wird bis heute, aufgrund des künstlerischen Anspruchs vor allem von (professionellen) Theaterensembles, immer wieder zur Aufführung gebracht. Ein schlaglichtartiges Beispiel ist die Inszenierung des Staatstheaters Kassel im April 2008³²⁹. *Der Kaiser von Atlantis* steht dabei weitaus mehr in direktem Theresienstadt-Zusammenhang. Dieser wird den meist erwachsenen Rezipienten durch Programmhefte oder Vorworte vorab näher gebracht. Beide Opernwerke wurden bereits im Fernsehen ausgestrahlt und waren mehrfach im Rundfunk zu hören. Das hat ihren Bekanntheitsgrad in der breiten Öffentlichkeit zusätzlich gesteigert.

Musik ist eine intensive und emotionale Vermittlungsform. Ihre Wirkung auf Menschen ist seit jeher ungebrochen. Viele bezeichnen Musik deshalb als eine universelle Sprache. Musik und Sprache stehen tatsächlich in engem Zusammenhang, denn Musik kann – ähnlich der Sprache – eine Kommunikation zwischen Sender und Empfänger herstellen – und das in ganz unterschiedlicher Weise, weshalb die kommunikative Funktion von Musik in vielen Bereichen gezielt genutzt wird – zum Wecken bestimmter Emotionen, zur Verdeutlichung von Inhalten (die oft über ein anderes Medium übermittelt werden), zu therapeutischen Zwecken oder in Kombination mit anderen Kunstformen. Diese Eigenschaften machen die musikalische Vermittlung auch für die Erinnerungskultur interessant.

Die enorme Wirkung und Erinnerungswirksamkeit, die Musik in Theresienstadt ausübte, zieht sich bis heute fort. Sie ist eine Grundlage der signifikanten Adaption der Musikarbeit innerhalb der Rezeption und muss deshalb vorab kurz skizziert werden. Die Musik erzeugte in Theresienstadt einzigartig starke Emotionen. Ohnehin treffen akustische Reize auf tiefer liegende Regionen des limbischen Systems im Cortex als zum Beispiel visuelle Eindrücke. Die Lagersituation verstärkte diese unmittelbare körperliche Wirkung: Musik wurde zu purer Emotion, ihr wurde eine heilende Wirkung zugeschrieben. Viele Zeitzeugen können rückwirkend ihre starken Gefühle während Konzerten und Aufführungen kaum mehr wiedergeben. Der sprichwörtliche 'Zauber der Musik' gewann in einer solchen Situation eine völlig

³²⁹ Programmheft siehe Anhang 2.

neue Bedeutung. Die Zeitzeugin Hana Pollak beschreibt ihre Eindrücke:

„Die *Verkaufte Braut* hatte ich in Prag schon dreimal gehört, aber das war nicht so wunderbar wie hier. Es war geradezu ein Wunder [...].“³³⁰

Wenn in der Vokalmusik zur Instrumentalmusik Sprache – als Kommunikationsmittel schlechthin – dazukommt, dann kann diese Kombination neben den emotionalen auch ungeahnte symbolische Kräfte entfalten und verschiedenste Botschaften transportieren. Verdis *Requiem* zum Beispiel wurde in Theresienstadt zur Waffe des Widerstandes und zur Totenmesse der Holocaust-Opfer. Und das, obwohl das Musikstück bereits seit 1874 existiert und nicht von Schächter, sondern von Verdi stammt. Bereits vor dem Krieg bekannte und vielfach inszenierte Werke konnten in der Extremsituation des Lagers eine tiefere Bedeutung annehmen. Sie wurden abgewandelt, in subversiver Manier adaptiert und dadurch geradezu neu geschaffen. Meist wurden die Kompositionen mit Botschaften symbolisch verknüpft. Der Dirigent Rafael Schächter nutzte das *Requiem* ganz bewusst, um sich durch Musik mit seinen Mithäftlingen im Sinn des Widerstandes zu verständigen. Es ist nicht mehr nachweisbar, ob alle Häftlinge Schächters Botschaft verstanden, aber sicher ist: Die Häftlinge spürten die große Kraft dieses speziellen Werkes in dieser speziellen Situation. Verdis *Requiem* war für sie eine außerordentliche Erfahrung. Hannelore Brenner-Wonschick konstatiert:

„Verdis 'Requiem', die Totenmesse, eine Komposition, die vom Sterben, von Erlösung, Trost und Auferstehung handelt, gespielt und gesungen von jüdischen Häftlingen im Wartesaal des Todes – es war eine der aufwühlendsten, unvergesslichsten Aufführungen. [...] Dieser Gesang, überhaupt Musik in Theresienstadt, das war für mich eine ganz außerordentliche Erfahrung; es war, als ob Engel in der Hölle singen würden.“³³¹

Die Redewendung 'Kraft der Musik' erfuhr in Theresienstadt eine neue Dimension. Das ist einer der Gründe, warum dem musikalischen Schaffen innerhalb des Theresienstädter Kulturlebens eine Sonderrolle zukommt. Dazu kommt die Tatsache, dass sich in Theresienstadt eine ungewöhnlich große Dichte hervorragender Komponisten, Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten befand. „Auf dem Gebiet der kulturellen Betätigung setzte sich in Terezín die Musik bald an erste Stelle.“³³² In diesem Zweig wurde auch qualitativ das Bedeutendste geleistet. Die große Bedeutung von Musik für die Häftlinge gepaart mit dem hohen Niveau des Musikschaffens und der enormen Quantität talentierter wie professioneller beziehungsweise reifer Künstler erklärt die Vorrangstellung der Kunstrichtung, die

330 Huppert, Jehuda/Drori, Hana: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, Vitalis, Prag 1999, S. 41.

331 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 91f.

332 Fantlová: „*In der Ruhe liegt die Kraft*“, *sagte mein Vater*, S. 97.

auch Milan Kuna beschreibt:

„Keine Stadt der Welt hätte sich für das zu schämen gehabt, was hier geboten wurde. In keiner Stadt der Welt wäre ein Publikum zu finden gewesen, für das Musik so viel bedeutet hätte und das nach Musik geradezu lechzte.“³³³

Kuna geht sogar so weit, Theresienstadt als „modernstes 'Konservatorium' Europas“³³⁴ zu bezeichnen und an anderer Stelle „Musikstadt Theresienstadt“³³⁵ zu titulieren. Solche Äußerungen sind problematisch, auch wenn sie offensichtlich dazu dienen, dem oben erwähnten Sachverhalt terminologisch gerecht zu werden. Fakt bleibt: Dem anspruchsvollen Musikschaffen in Theresienstadt gebührt in jeder Hinsicht ein hoher Rang. In gewisser Weise machten die Musiker das Lager tatsächlich zu einer musikalischen Aus- und Fortbildungsstätte denn hier entwickelten sie sich künstlerisch weiter – schufen, lehrten und realisierten.

Die Musik prägt – vor allem durch die starke Präsenz ihres Flaggschiffes *Brundibár* und der Kompositionen der Theresienstädter Tonschöpfer auf dem erinnerungskulturellen Markt – heute in kennzeichnender Weise den historischen Ort Theresienstadt. Zahlreiche Partituren und Liedtexte aus Theresienstadt sind erhalten geblieben. Instrumentale Kompositionen bilden den Schwerpunkt des erhaltenen Theresienstädter Musikschaftens. Daneben finden sich vokalmusikalische Werke, wie Opern, Chansons und Lieder, sowie musikalische Umsetzungen von Gedichten. Auch die Kabarettveranstaltungen beinhalteten zahlreiche musikalische Elemente, von denen uns heute einige zur Verfügung stehen. Neben *Brundibár* und Ullmanns Widerstandsoper wurden innerhalb der letzten Jahrzehnte deshalb zahlreiche weitere Theresienstädter Kompositionen international reinszeniert und vertont:

„Ein Teil der in Theresienstadt entstandenen musikalischen Werke ist verlorengegangen. Die erhalten gebliebenen werden heute in den Konzertsälen der ganzen Welt aufgeführt.“³³⁶

Während die Inszenierungen aus dem konventionellen Repertoire im Lager heute meist in Berichten präsent bleiben, sind es vor allem die dort entstandenen Kompositionen, die bis heute konzertant inszeniert werden. Dabei können sie als einzelne Musikstücke ihren Platz in thematisch adäquaten Konzerten finden oder eigens für sie ausgerichtete Veranstaltungen füllen.

Vor allem Viktor Ullmanns Werk wird weltweit umgesetzt, wobei sein Schaffen vor der Deportation oft zusammen mit den Kompositionen aus Theresienstadt präsentiert wird. Seine Musik wird bei den Veranstaltungen entweder in den Holocaust-

333 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 244.

334 Ebd., S. 273.

335 Ebd., S. 333.

336 Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 41.

Zusammenhang gestellt oder aus vorwiegend künstlerischer Perspektive inszeniert. Werkverzeichnisse Ullmanns finden sich innerhalb der Holocaust-Erinnerungskultur, ebenso innerhalb der konventionellen Musikwissenschaft.³³⁷ Aktuelle Beispiele für Aufführungen von Ullmann-Werken sind unter anderem die Inszenierung seines Konzertes für Klavier und Orchester (1939) am 22. 4. 2009 in Amsterdam, seines 3. Streichquartetts (1943) am 10. 05. 2009 in Paris oder seiner Oper 'Der Sturz des Antichrist' (1935) am 21. 06. 2009 in Terezín. Die privat gestaltete Viktor-Ullmann-Homepage³³⁸ beschäftigt sich umfassend mit dem Leben und vor allem dem Schaffen des Künstlers und beinhaltet zahlreiche (wenn auch überwiegend veraltete) Veranstaltungshinweise. Daneben widmen sich Stiftungen wie die 'Viktor Ullmann Foundation'³³⁹, die 'Hans-Krasa-Stiftung Terezín'³⁴⁰ oder die 'Terezin Chamber Music Foundation'³⁴¹ mit Konzerten, Vorträgen, Projekten, Veranstaltungen,

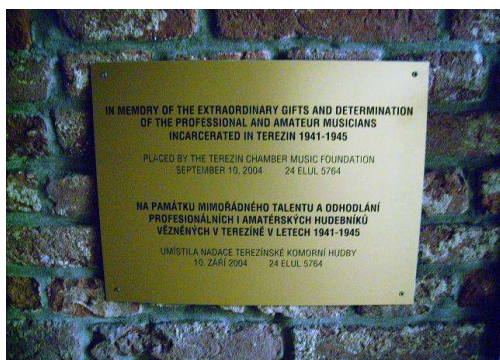


Abbildung 11: Gedenktafel der 'Terezín Chamber Music Foundation' in der Gedenkstätte Theresienstadt.

Filmvorführungen und Ausstellungen dem Vermächtnis der jüdischen Komponisten, die in Theresienstadt interniert waren. Zudem können Notenbücher der Theresienstädter Kompositionen öffentlich erworben werden, zum Beispiel online bei notenbuch.de. Neben den internationalen Konzerten und Aufführungen musikalischer Werke aus Theresienstadt

existieren zahlreiche CDs mit Musik aus Theresienstadt. Zu diesen im Handel erhältlichen Aufnahmen zählen unter anderem *Terezín/Theresienstadt* (CD, 2007), *Composers from Theresienstadt 1941-1945 – La Roche Quartet* (CD-Reihe, 1992), *Chamber Music from Theresienstadt* (CD, 1991), *The Terezin Music Anthology* (CD-Reihe, bis Volume IX in Arbeit, seit 2000), *Stimmen aus Theresienstadt* (CD, Künstlerin: Bente Kahan, 1997) und *Terezin. The Music 1941-44* (CD, 1991).

Heute wird mehr und mehr versucht, die in Theresienstadt entstandenen Kompositionen hoher Qualität musikwissenschaftlich wertzuschätzen und in das

337 Vgl. Werkliste Viktor Ullmann auf *Klassika ... die deutschsprachigen Klassikseiten* (unter http://www.klassika.info/Komponisten/Ullmann/wv_gattung.html).

338 Vgl. Website der privat geführten *Viktor Ullmann Homepage* (unter <http://mitglied.lycos.de/mwiener/ullmann/index.html>).

339 Vgl. Website der *Viktor Ullmann Foundation* (gegründet 2002 von Jacqueline Cole, unter <http://www.viktorullmannfoundation.org.uk/>).

340 Hat 2005 ihre Arbeit eingestellt.

341 Vgl. Website der gemeinnützigen Organisation *Terezin Chamber Music Foundation* (Direktor: Mark Ludwig, unter <http://www.terezinmusic.org/>).

internationale klassische Repertoire einzuordnen. Dieses Phänomen beschreibt auch der Wissenschaftler, freiberufliche Ausstellungskurator und Publizist Axel Feuß in seinem *Theresienstadt-Konvolut*:

„Im Bereich der Musik gehörten Viktor Ullmann, Gideon Klein, Hans Krása und Pavel Hass zu den Komponisten, deren Werke heute als herausragende Beispiele der Neuen Musik wieder gespielt werden.“³⁴²

Als Neue Musik werden unterschiedliche Musik- und Kompositionsrichtungen des 20. und 21. Jahrhunderts bezeichnet, die durch eine Absonderung von Tradition und Konvention geprägt sind. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden die meisten Formen der Neuen Musik, ebenso wie zum Beispiel der Jazz, deshalb als 'entartet' eingestuft und verboten oder unterdrückt. Die Ausstellung *Entartete Musik* (Düsseldorf, 1938) prangerte das Schaffen von Komponisten wie Arnold Schönberg, Alban Berg oder Kurt Weill an. Bereits vor dem Krieg folgten viele der Theresienstädter Komponisten dieser Tradition. So studierten unter anderem Ullmann und Krása bei Arnold Schönberg und Alexander von Zemlinsky. Die Theresienstädter Musiker waren sich also durchaus der Strömungen der zeitgenössischen Musik bewusst und beeinflusst von ihren Lehrern. David Bloch plädiert daher ebenfalls für eine Zuordnung ihrer Theresienstädter Werke zu der Welt der modernen Musik:

„Obwohl sich diese Komponisten den Bedingungen im Ghetto [...] anpassen mussten, [...] gibt es in ihrem musikalischen Stil nichts, was einen ausschließlich Theresienstädter Charakter hätte. Ein beweiskräftiger Test der Musik von Theresienstadt mit Hinblick auf die historischen Umstände wäre ihre Aufführung, ohne daß diese Umstände verraten würden. Zum Beispiel eine Sonate von Viktor Ullmann, ohne Erwähnung des Autors, des Jahres und der Stelle ihrer Entstehung aufgeführt, würde wahrscheinlich als ein handwerksgemäß gut geschaffenes, stark expressionistisches Werk eines der unbekannten in Mitteleuropa der ersten zwanzig Jahre dieses Jahrhunderts schaffenden 'kleinen Meister' bezeichnet.“³⁴³

Diese Einordnung schafft eine Basis für die musikwissenschaftliche Betrachtung. Der Forschung sind damit die Werkzeuge an die Hand gegeben, mit denen sie die Kompositionen – losgelöst von ihrem Entstehungszusammenhang – betrachten kann, die Reinszenierungsmöglichkeiten erreichen dadurch eine neue Ebene.

Dieses Vorgehen ist aufgrund der künstlerischen Qualität der Musikstücke und ihrer deutlich erkennbaren stilistischen Ausrichtung durchaus angemessen. Und doch erweist es sich grundsätzlich als kompliziert, Lagerkunst separiert vom Entstehungsort einzuordnen. Eine eigenständige Rezeption der Kompositionen als Kunstwerke wird deshalb meist mit expliziten Hinweisen auf den geschichtlichen Zusammenhang verknüpft. So kann die Musik als akustisches Erlebnis genossen und

342 Feuß: *Das Theresienstadt-Konvolut*, S. 14.

343 Bloch: *Versteckte Bedeutungen*, S. 142.

interpretiert werden, der Holocaust-Hintergrund bleibt gleichzeitig berücksichtigt. Auch David Bloch, der sich den Werken der Theresienstädter Musiker zunächst als eigenständige Kunstwerke nähert, weist im weiteren Verlauf seiner Ausführungen auf die Wichtigkeit des Entstehungszusammenhanges im Rahmen einer musikwissenschaftlichen Einordnung hin:

„Mir persönlich scheint es, daß ihre (die Musikschoffenden) Theresienstädter Werke, die unter normalen Umständen in dem Milieu der schon erwähnten modernen Musik geschaffen worden wären, in dieses Milieu zurückkehren und in das klassische internationale Repertoire einbegriffen werden sollten. [...] In diesem Augenblick jedoch dürfen wir uns selber nicht betrügen. Wir wissen, wo diese Musik entstanden ist – das darf nie vergessen oder bestritten werden – unter welchen ärmlichen Bedingungen und in welcher Eile, angesichts der Transporte und des Todes.“³⁴⁴

Bloch spricht sich gegen einen typischen Theresienstädter Stil der Werke aus, möchte aber die individuellen schöpferischen Besonderheiten durch Kenntnis historischer und stilistischer Konventionen beachtet wissen. Die Musik aus Theresienstadt sollte weiterhin einer breiten Öffentlichkeit präsentiert werden, aber – und das ist das Entscheidende – als „historische Anomalie“³⁴⁵.

Die Musik aus Theresienstadt nimmt einen großen Raum auf dem Markt der Holocaust-Erinnerungskultur im Allgemeinen ein und beeinflusst in unterschiedlichsten Formaten im Speziellen das Bild des historischen Ortes Theresienstadt. Die große Bedeutung dieses Kunstzweigs in Theresienstadt überträgt sich auf den Erinnerungsort. Eine Hervorhebung des außergewöhnlich ausgeprägten und niveauvollen Musikschoffens wird der breiten Öffentlichkeit vermittelt. Dabei ist eine Spaltung zu erkennen zwischen der Kinderoper *Brundibár*, der eine gesonderte Stellung innerhalb der Erinnerungskultur zukommt, und den anderen Kompositionen aus Theresienstadt. Während *Brundibár* eher zu einem Symbol avanciert ist, werden die Musikwerke der Theresienstädter Künstler mehr und mehr als eigenständige Kunstwerke in das internationale Repertoire aufgenommen und musikwissenschaftlich beurteilt. Die Rezeption unterscheidet sich damit zwar in ihrer Art, nicht aber in ihrer Bedeutung.

344 Bloch: *Versteckte Bedeutungen*, S. 143.

345 Ebd., S. 140.

2.3.2 Erinnerung bis ins All: Die Theresienstädter Zeichnungen in der gegenwärtigen Gedenkarbeit

Am 16. Januar 2003 nahm der israelische Astronaut Ilan Ramon eine Kopie der Zeichnung 'Mondlandschaft'³⁴⁶ des jungen Holocaust-Opfers Petr Ginz auf seinen Flug mit der US-Raumfähre Columbia mit ins Weltall. Ramon kehrte nicht zurück, der Raumgleiter explodierte am 1. Februar 2003 beim Landeanflug. Seine Entscheidung, die Zeichnung als symbolisches Andenken an den Holocaust mit sich zu führen, kommentierte der Astronaut vor dem Flug wie folgt:

„Ich fühle [...] dass mein Flug einen Traum von Peter Ginz erfüllt [...]. Dieser Traum zeugt von der seelischen Größe eines Jungen, der hinter Ghetto Mauern eingesperrt war – Mauern, die seinen Geist nicht besiegen konnten.“³⁴⁷

Petr Ginz (1928-1944) war ein jüdischer Junge mit vielen Begabungen. Während seiner Inhaftierung in Theresienstadt zeichnete und dichtete er und war



Abbildung 12: Petr Ginz
Mondlandschaft (Prag,
1942).

'Chefredakteur' der genrereichen Kinderzeitschrift *Vedem* der Jungen aus Heim 1. Der damals 14-Jährige ist zu einem Symbol für die verlorenen Talente im Holocaust avanciert. Mehr noch als vorher hat der Raumflug Petr Ginz ähnlich dem jüdischen Mädchen Anne Frank zum Synonym für die jüngsten Opfer des Holocaust gemacht. All diese Botschaften und Gedenkformen stecken in einer einzigen schlichten Zeichnung. Petr Ginz' *Mondlandschaft* ist ein anschauliches Beispiel für eine mögliche Integration von Zeichnungen aus Theresienstadt

in die gegenwärtige Erinnerungsarbeit: in diesem spektakulären Fall mit besonders intensiver öffentlicher Wirkung.

Zeichnungen vermitteln auf verschiedenen Ebenen: durch das Motiv, durch die Art der Darstellung und die Materialbeschaffenheit, durch den dahinterstehenden Schöpfer samt seiner Biografie und durch den Entstehungszusammenhang. Dabei können Zeichnungen durch jeden dieser Aspekte eine hohe Symbolkraft entwickeln. Im Fall von Ginz' Zeichnung machen vor allem der junge Schöpfer und sein Schicksal das Bild zu einem Symbol des Holocaust – speziell der Thematik 'Kinder im Holocaust' – und zu einem Andenken an junge verlorene Talente. Aber auch das Motiv lässt sich symbolisch deuten. Petr Ginz zeichnet aus der Perspektive des

346 Unter anderem in: Petr Ginz: *Prager Tagebuch 1941-1942*, hrsg. von Chava Pressburger, Berlin Verlag GmbH, Berlin 2006, S.11.

347 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 106.

Mondes, also fernab der Erde und damit fernab des Zweiten Weltkrieges. Das Dargestellte lässt also auf eine gedankliche Flucht aus dem Erlebten schließen, aber auch auf den von Ramon angesprochenen Zukunftstraum des Jungen, den er durch seine kaltblütige Ermordung nie erleben durfte. Die Zeichnung bietet auch andere Interpretationsansätze, in jedem Fall erzeugt sie eine starke emotionale Wirkung auf den Betrachter.

So stehen die Theresienstädter Zeichnungen in ihrer einzigartigen Bildkraft nicht nur symbolisch für den Holocaust, sondern vor allem für ihren historischen Entstehungsort. Als Kunstwerke repräsentieren sie das Kulturleben des Lagers, in ihrer Motivwahl aber entlarven sie großteilig die Scheinwelt Theresienstadts. Die naiven Kinderzeichnungen wiederum repräsentieren das Schicksal der Theresienstädter Kinder und rühren durch ihre kindliche Perspektive an. Es verwundert also nicht, dass die Zeichnungen aus Theresienstadt in vielfältiger Weise Eingang in die Erinnerungskultur und auch in die Wissenschaft finden. Dabei haben es einige Zeichnungen zu einer besonderen Bekanntheit gebracht, andere werden aufgrund ihres Motivs an gegebener Stelle verwendet, und wieder andere sind vor allem im speziellen Zusammenhang mit dem Kunstschaffen zu finden. Ganze



Abbildung 13: Motive aus dem Kulturleben Theresienstadts: Jo Spier *Im Kaffeehaus* (1944) und Leo Haas *Cabaret*.

Ausstellungen fußen auf Theresienstädter Zeichnungen, sie fehlen in kaum einer Publikation, und nahezu jeder Dokumentarfilmer integriert sie als filmisches Element. Neben den Fragmenten des Propagandafilms bieten sie uns heute in ihrer ausgeprägten Fülle visuelle Möglichkeiten zur Darstellung des historischen Ortes Theresienstadt. Da sie großteilig Szenen aus dem Alltag des Lagers zeigen, verwenden auch Zeitzeugen und Autoren von Biografien diese plastischen Elemente zur Illustrierung des Textkorpus. Zahlreiche Zeichnungen dokumentieren das ausgeprägte und

vielfältige Kulturleben Theresienstadts. Als Motive finden sich unter anderem Theateraufführungen, Konzerte und Kabaretts. Solche Zeichnungen sind insofern

besonders interessant, als sie durch das Sujet die Existenz einer ausgeprägten Kunstarbeit in Theresienstadt belegen und in die gegenwärtige Öffentlichkeit tragen. Durch das Schicksal ihrer Schöpfer und durch den Entstehungszusammenhang sowie durch bestimmte – gegebene oder subversiv eingefügte – Bildelemente symbolisieren sie aber gleichzeitig die Tragik des Holocaust. In ihrem schwierigen Doppelcharakter aus Dokument und Kunstwerk fordern die Theresienstädter Zeichnungen in Bezug auf die Verzerrung des historischen Ortes besondere Vorsicht und sind immer in ihrer Doppelfunktion zu beurteilen.

Im Folgenden seien zwei herausragende Beispiele für die signifikante Einbindung von Zeichnungen aus Theresienstadt vorgestellt: zum einen die Malerin Helga Weissová als Repräsentantin der Kinderzeichnungen und der bereits im Rahmen der Maleraffäre erwähnte Grafiker Fritz Taussig (Fritta) als einer der bedeutendsten und zugleich konsequentesten Zeichner Theresienstadts.

Insbesondere die Theresienstädter Kinderzeichnungen haben es zu internationaler Berühmtheit gebracht. Im Katalog zur Dauerausstellung im Ghetto-Museum der Gedenkstätte Theresienstadt werden sie wie folgt kommentiert:

„Mit ihrer schlichten Schönheit sind die Zeichnungen der Kinder des Ghettos Theresienstadt vielleicht das deutlichste Ausrufezeichen über dem monströsen Verbrechen, dem die Autoren zum Opfer fielen.“³⁴⁸

Ihre Existenz und ihre Bewahrung verdanken wir in erster Linie der Bauhauspädagogin Friedl Dicker-Brandeis, die den Kindern in Theresienstadt Zeichenunterricht gab. Die kleinen Schöpfer sind fast alle tot, aber ihre Zeichnungen lassen sie weiterleben und geben Einblick in ihre vergangene Lebenswirklichkeit sowie in ihre Erinnerungen, Wunschvorstellungen und Träume. Die Zeichnungen erwecken aufgrund ihrer Unmittelbarkeit besonders starke Emotionen beim Betrachter. Der Kontrast aus naiver Kinderperspektive und grausamer Lebensrealität zeigt sich in den Bildern und erzeugt eine enorme Wirkung. Die kleinen Schöpfer sind die tragischsten Opfer des Holocaust, die Motive rühren in ihrer Mischung aus kindlicher Naivität und dem erlebten Grauen an und machen dadurch betroffen. Die Kreativität, das Talent vieler und die Freude an künstlerischer Betätigung erhöhen die Dramatik des Schicksals der kleinen Zeichner. In Kombination mit der hohen Anzahl erhaltener Zeichnungen (circa 4000 Kinderzeichnungen) gehören diese Produktionen zu den bedeutendsten Dokumenten innerhalb der Rezeption Theresienstadts und des Holocaust im Allgemeinen.

348 Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 18.

Die von Dicker-Brandeis' Zeichenunterricht unabhängigen Werke der zum Zeitpunkt ihrer Deportation 12-jährigen Helga Weissová erlangten besondere Berühmtheit. Sie

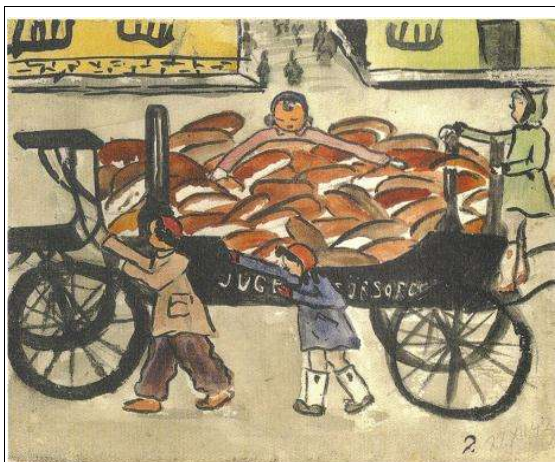


Abbildung 14: Helga Weissová: Brot auf einem Leichenwagen (1942).

stechen aufgrund ihrer Motivwahl aus der Masse an Kinderzeichnungen hervor. Die meisten der Zeichnungen von Kinderhäftlingen sind assoziativ-expressiv, das heißt, sie beruhen auf den eigenen spontanen Einfällen der Kinder, sind aber vielfach an ihrem Lebensumfeld orientiert. Bei der Ankunft in Theresienstadt forderte ihr Vater Helga aber explizit auf: 'Zeichne,

was Du siehst!' Genau das tat das Mädchen, sie dokumentierte den Alltag der Menschen im Lager. Ihre Zeichnungen geben daher gezielt Einblick in die Theresienstädter Lebenswirklichkeit aus der Perspektive eines Kindes. Der Kontrast zwischen der unmenschlichen Lagerrealität und dem altersgemäßen Zeichenstil zeigt sich in Weissová's Bildern besonders deutlich. Sie berühren deshalb in einzigartiger Weise. So wurden vor allem die Zeichnungen der heute weltweit angesehenen Künstlerin zum Symbol für die 'Kinder aus Theresienstadt'. Die Aufforderung von Helgas Vater wurde zum Titel für Ausstellungen, Publikationen und Projekte. Immer wieder werden Helga Weissová's Bilder in diesem Zusammenhang gesondert beachtet. Ihre Schöpferin hat den Holocaust überlebt und ist heute international bekannt, sodass die Werke durch sie weiterführend zugeordnet und kommentiert werden können. Die Veröffentlichung ihrer (Kinder-)Zeichnungen war ein Lebenstraum von Helga Weissová, dementsprechend engagiert sie sich aktiv im Rahmen der Erinnerungskultur. Ihre Werke haben auf verschiedenste Weise Eingang in die Rezeption gefunden. Die Publikation *Zeichne, was du siehst*³⁴⁹ widmet sich sogar ausschließlich ihren Zeichnungen. Der *Niedersächsische Verein zur Förderung von Theresienstadt/Terezín e. V.* hat eine dazugehörige Wanderausstellung mit selbigem Titel für Schulen und öffentliche Einrichtungen konzipiert. Weissová's Zeichnungen wurden so – oft zusammen mit den anderen Kinderzeichnungen – einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Sie beeinflussen dadurch in signifikanter Weise die Rekonstruktion des historischen Ortes Theresienstadt. In den meisten Publikationen

³⁴⁹ Weissová, Helga: *Zeichne, was du siehst. Zeichnungen eines Kindes aus Theresienstadt*, Insel Verlag, Göttingen 2001.

über oder für Kinder und Jugendliche finden die Bilder der Theresienstädter Kinder ihren Platz: so unter anderem in *Die Kinder aus Theresienstadt*, *Die Mädchen von Zimmer 28*, *Kinder im KZ*, *We are children just the same* und *Kinder im KZ Theresienstadt*.

Die Zeichnungen aus Kinderhand unterscheiden sich in Impetus und Wirkung wesentlich von den Zeichnungen der Erwachsenen. Hannelore Brenner-Wonschick erklärt warum:

„Sie transportieren eine andere Botschaft als die Zeichnungen und Bilder der einem dokumentarischen Realismus verpflichteten erwachsenen Theresienstädter Maler.“³⁵⁰

Die Kinderzeichnungen sind vor allem von den Werken der Künstlergruppe, die durch die im Vorfeld skizzierte tragische Affäre als die 'Theresienstädter Maler' in die Geschichte eingingen, zu differenzieren. Zwar dokumentierte auch Helga Weissová auf Wunsch ihres Vaters ihre Außenwelt, aber es war – und das ist der entscheidende Unterschied – ein Kind, das diese Bilder anfertigte. Die Zeichnungen aus dem Unterricht von Friedl Dicker-Brandeis spiegeln zudem die auf der Bauhausphilosophie basierende Kunstpädagogik der Lehrerin, deren sichtbares Hauptziel die Förderung der Fantasie und der Kreativität der Kinder war, wider. Aus diesen Gründen werden die Erwachsenenzeichnungen innerhalb der Erinnerungskultur an anderen Stellen verarbeitet. Sie erzielen eine andere Wirkung: Die Kinderzeichnungen berühren, die Zeichnungen der Erwachsenen bezeugen. Durch den Impetus der Dokumentation wird diesen Zeichnungen heute eine große Authentizität zugesprochen. Immer wieder illustrieren sie verschiedenste Sachverhalte zu Theresienstadt. Ansätze einer kunstästhetischen Betrachtung kommen ebenfalls zur Anwendung. Anhand eines der bedeutendsten Künstler des Lagers soll die Relevanz der Zeichnungen der 'Theresienstädter Maler' innerhalb der Erinnerungskultur verdeutlicht werden.

Der 1909 in Prag geborene Fritz Taussig war bereits vor dem Krieg unter seinem Pseudonym Bedřich Fritta (Fritta) als anerkannter Illustrator und Grafiker tätig. Ende 1941 wurde er mit dem ersten Aufbaukommando nach Theresienstadt deportiert und arbeitete dort als Leiter der Zeichenstube der Technischen Abteilung der jüdischen 'Selbstverwaltung'. Fritta wurde 1944 im Rahmen der bereits erwähnten Maleraffäre nach Auschwitz deportiert, wo er kurz darauf krankheitsbedingt starb. Versteckt überdauerten zahlreiche seiner Werke den Krieg und sind heute in Publikationen, Ausstellungen und Filmen einer breiten Öffentlichkeit bekannt und zugänglich.

350 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 206.



Abbildung 15: Fritz Taussig *Makeshift Barracks/An Evening in the Barracks* (Terezín, 1942-44).

Frittas zumeist in Tusche gezeichnete Bilder sind „scharf und zugespitzt, manchmal auch grotesk übertrieben und karikaturistisch“³⁵¹. Der Künstler zeichnet ein konsequent kritisches Bild von Theresienstadt, wahrheitsorientiert zeigt er die Absurdität des Theresienstädter Lebens. Schon H. G. Adler konstatiert:

„Nie versuchte Fritta, den harten und bitteren Eindruck durch eine versöhnliche Note zu mildern, er wollte die Grausamkeit und Unmenschlichkeit entlarven.“³⁵²

Durch diesen Zeichenstil haben seine Werke eine besondere Wirkung und einen hohen Wiedererkennungswert. Die Bilder schockieren und faszinieren gleichermaßen. Das tragische Schicksal ihres talentierten Schöpfers erhöht ihren großen Einfluss innerhalb der Erinnerungskultur. Frittas Bilder eignen sich optimal zur Illustration ungeschöner Wirklichkeit. Der ausgebildete Grafiker zeigt zudem viele der paradoxen Gegebenheiten Theresienstadts in seinen Werken und macht sie damit visuell greifbar. Im Folgenden seien beispielhaft nur einige Publikationen genannt, die mit den Zeichnungen Fritz Taussigs und denen der anderen Theresienstädter Maler arbeiten: die wissenschaftlichen Publikationen *University over the abyss*, *Theresienstädter Studien und Dokumente*, *Art of the Holocaust*, *Über-Lebens-Mittel*, *Musik an der Grenze des Lebens*, *Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos* und *Bilder der Apokalypse*, die Romane *Terezín oder der Führer schenkt den Juden eine Stadt* und *Eine Oper für Terezín*, die Ausstellungskataloge *Art, music and education as strategies for survival*, *Transport XV/I Marburg-Theresienstadt* und *Kultur gegen den Tod* sowie die Zeitzeugenveröffentlichungen *Als ob's ein Leben wär*, *Theresienstadt. Die Menschenfalle*, *Die verheimlichte Wahrheit*, „Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk“, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, *Theresienstadt. Hitler's gift to the jews*, *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, *Immer alles geduldig ertragen*, *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, *In deinen Mauern wohnt das*

351 Dülfer, Johanna/Engel, Caroline et al. (Hg.): *Transport XV/I Marburg-Theresienstadt. Reader zur Ausstellung des Instituts für Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft der Philipps-Universität Marburg*, Marburg 2003, S. 207.

352 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 614.

Leid und *The Art of Darkness*.³⁵³ Auch die vorliegende Analyse arbeitet für die illustrative Erläuterung der Thematik mit den Zeichnungen der Theresienstädter Künstler.

Nahezu alle filmischen Dokumentationen zu Theresienstadt nutzen die Zeichnungen (und hier gehören auch die Kinderzeichnungen dazu) als Material. Neben den Fragmenten des Propagandafilms gehören sie zu den wichtigsten Elementen der filmischen Produktionen. Obwohl sie keine bewegten Bilder sind, eignen sich die Zeichnungen aus Theresienstadt zur Illustration und zur Emotionalisierung. Vor allem die Zeichnungen der Künstler aus der Zeichenstube sind prädestiniert für die kontrastive Entlarvung der verlogenen Filmbilder aus *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*.

Zu problematisieren ist die den Werken inhärente Subjektivität durch den Schöpfer und den Entstehungszusammenhang. Die Authentizität der Bilder ist eine spezielle und kann nicht unkommentiert als Realitätswiedergabe verstanden werden:

„Nur zu sagen, daß die Dinge damals in Theresienstadt wirklich so aussahen, ist nicht genug. Keines der Bilder ist in einem photographischen Sinne realistisch. Sie neigen zu einem grotesken Expressionismus [...]. Doch das ist genau, wie es war, das ist der Kern des Ghettos.“
³⁵⁴

Der Rezipient neigt dazu, von dem Dargestellten unmittelbar auf ein Realitätsbild zu schließen. Die Rezeption der Zeichnungen aus Theresienstadt gestaltet sich allerdings komplexer und erfordert ein ständiges Bewusstsein über die Art der Darstellung und den Impetus des Schöpfers. Unter dieser Voraussetzung können die Bilder der Theresienstädter Maler als Illustration von Theresienstädter Wirklichkeit verstanden und genutzt werden.

2.3.3 Ausdrucksmittel und Ordnungsprinzip im Chaos: *Die Theresienstädter Lyrik innerhalb der Erinnerungskultur*

Im Sommer 1944 wurde von der Gruppe Manes in Theresienstadt ein Wettbewerb für deutsche Gedichte ausgeschrieben. Die Resonanz war überwältigend, mehr als 200³⁵⁵ Einsendungen gingen ein. Und das, obwohl die Nachricht von dem Wettbewerb laut Philipp Manes nur per Mundfunk verbreitet wurde: eine enorme Zahl, zumal keine Dichtenden tschechischer und anderer Nationalitäten teilnahmen. Im August 1944,

³⁵³ Vgl. Literaturverzeichnis.

³⁵⁴ *Kultur in Theresienstadt*, tschechisch-deutsches Seminar in Prag und Terezín, Heinrich Böll Stiftung/Památník Terezín et al., Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1997, S. 11.

³⁵⁵ Manes selbst spricht in seinem 'Tatsachenbericht' von über 200 Einsendungen, es existieren allerdings auch andere Zahlenangaben.

also zwischen Kommissionsbesuch und Dreharbeiten für den Propagandafilm, wurden die Prämierungen für den Lyrikpreis vergeben. Georg Kafka belegte den ersten Platz, Ilse Weber-Herlinger, Leo Strauss und Gerty Spies waren ebenfalls unter den acht Prämierten. Sie erhielten ein Diplom, das ihre dichterische Begabung anerkannte. Das Zertifikat der Überlebenden Gerty Spies ist erhalten und in zahlreichen Publikationen abgedruckt. Zudem überreichte man den Preisträgern von der Arbeiterbetreuung gespendete Nahrungsmittel und ein wertvolles Buch. Bei der Beurteilung der Gedichte griff die Zensur ein, weshalb Manes in seinem Tatsachenbericht festhält, dass er ein etwas anderes Urteil gefällt hätte.

Stellvertretend für das gesamte schriftstellerische Schaffen in Theresienstadt soll an dieser Stelle primär die Lyrik behandelt werden, denn sie dominierte den Kunstzweig im Lager. Die Dichtenden fanden in Theresienstadt zwar viele Sujets, aber wenig Ruhe. Es war in der Gefangenschaft kaum möglich, längere Werke zu verfassen. Die Schaffensbedingungen prägten das Theresienstädter literarische Schaffen. Gedichte boten sich ihrer Kürze wegen an und aufgrund ihrer Eignung zur Präsentation einzelner Aspekte. Außerdem eignete sich die Lyrik am besten als Ausdrucksmittel der Gefangenen. Dramatik und Prosa spielten in Theresienstadt folglich eine eher untergeordnete Rolle. Lediglich das Verfassen von Berichten und Tagebüchern entwickelte sich neben dem lyrischen Schaffen zu einer vielfach genutzten Ausdrucksform. H. G. Adler konstatiert:

„Prosa, abgesehen von vielen Tagebüchern und Aufzeichnungen, und gar längere Werke wurden viel weniger geschrieben, und auch Dramatisches blieb selten.“³⁵⁶

In Theresienstadt entstanden unzählige Gedichte, es fanden Vorlesungen und Rezitationsabende statt. Zahlreiche Inhaftierte schrieben, mehr oder weniger professionell, gegen ihr Schicksal an. Die dichterische Produktion war insgesamt weniger eine primär künstlerische Tätigkeit als eine Möglichkeit des Ausdrucks für jeden Häftling. Dichten erwies sich als eine Beschäftigung der 'Masse'. Wie viele weitere Formen künstlerischen Schaffens stand auch die Lyrik in Theresienstadt meist im Dienst der 'inneren Emigration' oder des geistigen Widerstandes. Der Impetus war dabei insbesondere die Dokumentation des Geschehens für die Außen- und Nachwelt. Oft diente das Verfassen von Reimen aber auch ausschließlich der Bewältigung des Erlebten oder dem Ausdruck von Gefühlen und Erfahrungen. So beschreibt der Germanist Ludvik E. Václavek in seinem Aufsatz über die 'Deutsche Literatur in Theresienstadt' den dichterischen Impetus der Häftlinge wie folgt:

356 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 616.

„Die Motivation der Menschen, die hier ihre Verse schrieben, war [...] das Bedürfnis, den Zustand des inneren Ichs in der absurden Situation einer unbegreiflich veränderten Welt und die eigene Haltung dieser völlig fremden Totalität gegenüber zum Ausdruck zu bringen.“³⁵⁷

Dabei lag der Akzent laut Václavek jeweils auf einem unterschiedlichen Gegenstand. Es konnte sich um reines Entsetzen handeln, um Verzweiflung oder auch gerade umgekehrt um die Suche nach einer Stütze, um das Streben nach Kraft und die Behauptung des Individuums; ein anderes Mal um die Trauer über das eigene Schicksal oder um Betrachtungen über das Grauen. Verschieden war dabei das Maß an wahrgenommener und in das Werk integrierter Realität. Oft wurde das Abbild der Realität zu Symbolen oder Thesen sublimiert.³⁵⁸

H. G. Adler spricht bezüglich des ausgeprägten lyrischen Schaffens in Theresienstadt von der „Theresienstädter Reimkrankheit“³⁵⁹. Diese mit Abwertung konnotierte Bezeichnung ist kritisch zu hinterfragen, deutet aber die Quantität der dichterischen Tätigkeit an. Zu den zahlreichen in Theresienstadt verfassten Reimen äußert sich auch der künstlerisch anspruchsvolle Philipp Manes in seinem 'Tatsachenbericht':

„Die Dichter männlichen und weiblichen Geschlechtes gingen hier üppigst ins Kraut. Was sollten die Leutchen die langen Abende über anfangen wie dichten. Ein Glück, das Papier war und blieb sehr rar. Sonst wären wir in dieser Überflutung mit sogenannten Erzeugnissen der Muse ertrunken. [...] Selten, daß wir freudig zugreifen konnten, aber wenn wir erkannten, daß sich ein Talent zeigte, dann gab es nur eines, fördernd und helfend zuzugreifen.“³⁶⁰

Manes beurteilte jegliche Form von künstlerischem Schaffen in Theresienstadt nach normalen Maßstäben. Deshalb wird er der dichterischen Produktion nicht gerecht, würdigt sie zu einem bloßen Zeitvertreib herab und mokiert sich über das in seinen Augen mangelnde Talent der Dichtenden. Eine solch subjektive Einschätzung sollte nicht den Blick auf die Gedichte aus Theresienstadt beeinflussen, die in jedem Fall eine wichtige Form der Auseinandersetzung mit dem Geschehen und bedeutende Zeugnisse sind. Zudem benötigt auch der 'untalentierte' Laie eine wichtige Begabung, um in einer Extremsituation wie Theresienstadt seine Gedanken in dichterische Form zu bringen: inneren Abstand. Das erkennt auch H. G. Adler, bezieht diese Fähigkeit aber nur auf die künstlerisch hochwertigen Produktionen:

„Dichtung erfordert einen gewissen inneren Abstand, um die Lagererlebnisse zu verarbeiten, und so war ein Dichter gegenüber den Malern in Theresienstadt im Nachteil. [...] Der Dichter bedarf eines überlegenen Verständnisses seiner Gegenstände, was Reife und großes Können voraussetzt.“³⁶¹

357 Václavek, Ludvik E.: *Deutsche Literatur in Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente* 1997, S. 280.

358 Vgl. ebd., S. 280.

359 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 617.

360 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 148.

361 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 616.

Allein die vielen professionellen Literaten schufen mitunter des Schaffendrangs halber. Oft waren sie bereits vorher im lyrischen Bereich tätig gewesen und wollten ihre Tätigkeit trotz Gefangenschaft fortsetzen. Vorgetragen konnte die Poesie auch den Mithäftlingen geistige Erfrischung und Quelle neuen Lebensmutes werden; als Geschenk waren Verse ein kostbares Gut im elenden Lageralltag. Der aus Kolín stammende Rabbiner und Zeitzeuge Richard Feder hält in seinen kurz nach Ende des Krieges verfassten Aufzeichnungen *Jüdische Tragödie – Letzter Akt. Theresienstadt 1941-1945* fest:

„Sie trugen ihre Werke in kleinen und größeren Zirkeln vor, die Zuhörer lauschten ihnen und schöpften aus den Gedichten neuen Lebensmut. Einige Gedichte wurden fleißig abgeschrieben, und viele konnten sie auswendig.“³⁶²

Vielfach – vor allem in Künstlerkreisen – wurden zudem Widmungen für kulturell engagierte Persönlichkeiten gedichtet, zum Beispiel an Philipp Manes oder Karel Herrmann. Solche Verse transportierten meist den Dank für Beitrag und Förderung der Kulturarbeit.

Aufgrund der Unübersichtlichkeit des ausgeprägten lyrischen Schaffens in Theresienstadt ist uns heute nur ein Bruchteil der Produktionen erhalten geblieben. Richard Feder stellt fest:

„Dennoch entstanden auf dem Boden der Stadt viele Gedichte, die gedruckt einen dicken Band abgäben. Doch daran dachte damals niemand, und so darf man befürchten, daß diese Poesie dem Vergessen anheimfallen wird.“³⁶³

Die bereits kurz nach Kriegsende geäußerte Befürchtung erweist sich insofern als berechtigt, als tatsächlich auf dem Gebiet der Lyrik weniger Werke erhalten geblieben sind als zum Beispiel Zeichnungen oder Musikwerke. Dichten war vielfach etwas Flüchtiges, das lyrische Schaffen schwer überschaubar. Dennoch ist die Theresienstädter Lyrik keinesfalls in Vergessenheit geraten. Eine quantitativ nicht zu vernachlässigende Anzahl an Gedichten ist uns heute zugänglich, einige herausragende Produktionen sind weithin bekannt und in Erinnerungsliteratur und Forschung integriert. Das Kriterium dafür kann neben der künstlerischen Qualität auch ein besonderes Sujet, ein interessanter Stil, eine besondere Ausdrucksstärke oder Emotionalität, die Person des Schöpfers oder der spezifische Entstehungszusammenhang sein. Somit beeinflussen auch die Gedichte das Theresienstadt-Bild, denn sie dokumentieren vielfach die Lagerrealität, besitzen eine große Wirkungskraft und werden häufig an zentralen Stellen adaptiert.

362 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 89.

363 Ebd., S. 89.

Die Zeitzeugin, Autorin und Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger wurde 1942, im Alter von 11 Jahren, nach Theresienstadt deportiert. Schon vorher hatte sie in ihrer Geburtsstadt Wien Gedichte verfasst, aber erst in der Zeit der Gefangenschaft in mehreren Lagern wurde ihr die Lyrik zu einem bedeutenden Halt. Als persönliche Deutungen des Geschehens wurden sie für ihr psychisches Überleben, für das seelische Über-Wasser-Halten³⁶⁴, unerlässlich:

„Wer nur erlebt, reim- und gedankenlos, ist in Gefahr, den Verstand zu verlieren [...]. ich hab den Verstand nicht verloren, ich hab Reime gemacht.“³⁶⁵

Immer wieder sagte Klüger Gedichte auf und verfasste zahlreiche eigene Reime. Vor der Folie ihrer Erinnerung prägte sie die These von dem Gedicht als Ordnungsprinzip im Chaos. Sie deutet die gebundene Form als „sprachliches Ordnungsprinzip gegen die Sinnlosigkeit und das Auslöschen des Individuums im Lager“³⁶⁶. Für Klüger bedeutete das Dichten wie das Rezitieren über Zeit und Raum hinweg die Garantie eines Rests an Halt und Gültigkeit :

„Ich erzähle nichts Ungewöhnliches, wenn ich sage, ich hätte überall, wo ich war, Gedichte aufgesagt und verfaßt. [...] Mir scheint es [...], daß der Inhalt der Verse erst in zweiter Linie von Bedeutung war und daß uns in erster Linie die Form selbst, die gebundene Sprache, eine Stütze gab.“³⁶⁷

In ihrer festen Form und Rhythmik wurde die Lyrik zu einem Widersacher der Destruktion des Holocaust. Klügers Aussagen gelten für alle nationalsozialistischen Lager, die sie durchlaufen hat – also gleichermaßen für Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau und Christianstadt. Das verwundert nicht, denn als verhältnismäßig 'unaufwendige' Kunstform ist die dichterische Tätigkeit weniger als zum Beispiel die Malerei, das Theaterwesen oder die Musik (abgesehen von dem einfachen Singen) von der Beschaffenheit der Umstände abhängig. Lediglich die schriftliche Fixierung erfordert ein Mindestmaß an Material.

In Theresienstadt gewann die Lyrik allerdings eine andere Dimension als in den anderen Lagern. Denn auch in diesem Kunstzweig gab es neben den zahlreichen Laienliteraten professioneller Künstler, die ihr Schaffen in Theresienstadt fortsetzten oder ihre schriftstellerische Laufbahn in gewissem Sinn dort begannen. Einige Schaffende sind uns heute aufgrund ihrer Theresienstädter Lyrik ein Begriff, auch wenn die meisten den Krieg nicht überlebt haben. Zu den namhaften Schaffenden der Theresienstädter Lyrikarbeit zählen Elsa Bernstein (alias Ernst Rosmer), Gerty

364 Klüger: *weiter leben*, S.127.

365 Ebd., S. 128.

366 Kilcher: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, S. 320f.

367 Klüger: *weiter leben*, S.123f.

(Gertrud) Spies, Ilse Weber-Herlinger, Trude (Gertrud) Groag, Else Dormitzer, Gertrud Kantorowicz, Ilse Blumenthal-Weiss, Georg Kafka, Peter Kien, Paul Friedmann, Hermann Adler, Kurt Kapper, Pavel Kantor, Jiří Stein, Hanus Hachenburg, Peter Ginz, Leo Strauss (der meist Chansons aus Gedichten machte), Myra Strauss, Walter Lindenbaum, Karel Fleischmann, H. G. Adler, Wilhelm Sterk, Otto Brod, Bruno König usw. Daneben sind uns zahlreiche Gedichte mit unbekanntem Verfasser erhalten geblieben. Viele der Lyrikschaffenden Theresienstadts waren auch auf anderen künstlerischen Gebieten beheimatet. Vor allem Musiker, Schauspieler, Kabarettisten und Maler dichteten nebenbei, schrieben Chansons und Couplets. Auch Wissenschaftler entdeckten diese Form der schriftstellerischen Tätigkeit für sich.

Im Folgenden werden drei verschiedenartige Gedichte (teilweise in Auszügen) wiedergegeben und analysiert. Sie repräsentieren die Spannbreite der Theresienstädter Poeme und verdeutlichen die dahinterstehenden Antriebe zum Dichten. Oft sind sie aufgrund ihres Entstehungszusammenhangs nicht exakt datierbar. Gerty Spies (1897-1998) stellt ihrem 1987 erschienenen autobiografischen Band *Drei Jahre Theresienstadt* das kurze, aber wirkungsvolle Gedicht 'Des Unschuldigen Schuld' voran. Die Verse sind eine Auseinandersetzung mit dem passiven Zuschauen – dem bewussten Betrachten des Holocaust, ohne einzugreifen

Was ist des Unschuldigen Schuld?

Was ist des Unschuldigen Schuld –
Wo beginnt sie?
Sie beginnt da,
Wo er gelassen, mit hängenden Armen
Schulterzuckend daneben steht,
Den Mantel zuknöpft, die Zigarette
Anzündet und spricht:
Da kann man nichts machen.
Seht, da beginnt des Unschuldigen Schuld.

Abbildung 16: Gerty Spies *Des Unschuldigen Schuld*.

und den Opfern zu helfen. Durch dieses Verhalten wird auch ein nicht unmittelbarer Täter, als ein in der Öffentlichkeit zunächst als vermeintlich unschuldig Geltender, zum Schuldigen. Gerty Spies verleiht dieser Art von Schuld ein literarisches Gesicht. Das Sujet des Werkes entspricht den gängigen Topoi der 'Gattung'. Vermittelt wird

es anhand einer einzigen Szene mit minimaler Handlung. Der Unbekannte (vielleicht auch der Mensch im Allgemeinen), der bei einer implizit mitzudenkenden, nicht näher spezifizierten, Tat unbeteiligt bleibt, den Mantel zuknöpft und die Szenerie verlässt. Das Gedicht besitzt aufgrund seines minimal definierten Inhalts eine bis heute aktuelle Universalität der Botschaft und steht somit symbolisch für das passive

Zusehen, wenn ein Unrecht geschieht. Das Gedicht gehört zu Gerty Spies' bekanntesten Werken und wurde in zahlreichen Publikationen abgedruckt. Als Überlebende konnte Gerty Spies bis zu ihrem Tod 1997 mit 100 Jahren die Veröffentlichung ihrer eigenen Werke fördern und kommentieren. So haben ihre Persönlichkeit und vor allem ihre Gedichte großen Einfluss auf die Erinnerungskultur erhalten.

Ein namenloses Gedicht der Inhaftierten Käthe von Giżycki an Philipp Manes ist ein anschauliches Beispiel für eine typische dichterische Widmung. Die Autorin dankt Manes für sein kulturelles Engagement. Deutlich spürbar ist die tiefe Verbundenheit der Verfasserin mit dem 'Freund der Musen':

„Dir, Freund der Musen, sei Dank, / Daß Du – im Stall, auf dem Boden, / Uns dem Alltag entrückst. / Vergessen sind Sorgen und Nöte, / Vergessen die einfachen Räume, / Wenn uns Dein Zauberwort führt / Zur Reih der edleren Geister. / Gerne verweilen wir dort, / Werden belehrt und erhoben, / Vermögen den edleren Durst, / den geistigen Hunger zu stillen.“³⁶⁸

Den Großteil der Theresienstädter Gedichte machen diejenigen aus, die die Lagerrealität dokumentieren. Neben den Themen Tod, Transport, Beengtheit und Krankheit spielt vor allem das Motiv des Hungers immer wieder eine zentrale Rolle. So zum Beispiel in dem Gedicht 'Die Hungernden' der Zeitzeugin Ilse Weber-Herlinger, das in ihrem 1991 erschienen Gedichtband *In deinen Mauern wohnt das Leid* abgedruckt ist und mit folgendem Absatz beginnt:

„Sie gehen ihres Weges mit müdem Schritt, / der Hunger, der Hunger, der Hunger geht mit. / Er wühlt im Leib und zehrt am Gebein / und gräbt sich tief in das Antlitz hinein.“³⁶⁹

Die Auswirkungen chronischen Hungers werden anhand der Bettelnden plastisch beschrieben. Durch die dreifache Wiederholung des Wortes Hunger innerhalb einer Gedichtzeile – die rhetorische Figur (Germinatio) zieht sich durch den gesamten Text – bohrt sich das verzweifelte Verlangen nach Nahrung in das Gedächtnis des Rezipienten. Das Werk prangert in seiner emotionalen Beschreibung von Verzweiflung an und ist heute ein bedeutendes Zeugnis der Hungersnot in Theresienstadt.

Theresienstädter Zeitungen

Zahlreiche Theresienstädter Reimerzeugnisse befinden sich zusammen mit redaktionellen Prosabeiträgen in den lagerinternen Zeitungen, die an dieser Stelle

368 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 385.

369 Weber, Ilse: *In deinen Mauern wohnt das Leid. Gedichte aus dem KZ Theresienstadt*, Bleicher Verlag, Gerlingen 1991, S. 83.

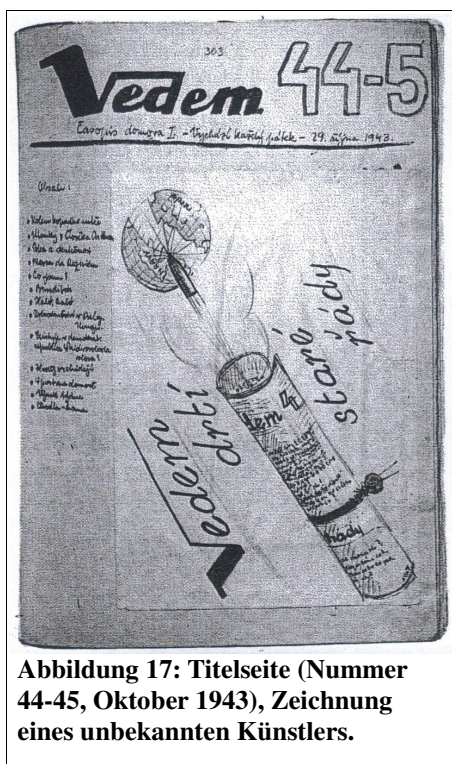


Abbildung 17: Titelseite (Nummer 44-45, Oktober 1943), Zeichnung eines unbekannten Künstlers.

kurz vorgestellt werden. Auch sie sind signifikant in Erinnerungskultur und Forschung eingebunden. Zu den bekanntesten Theresienstädter Zeitungen zählen die bereits kurz erwähnte Kinderzeitschrift *Vedem* (dt. 'Wir führen', Chefredakteur: Petr Ginz) der Jungen aus Heim 1 und *Šalom na pátek* (kurz: Šnap, dt. 'Schalom zum Freitag', Chefredakteur: Ingenieur Erich Evald Bauer), die humoristische Zeitung Theresienstadts. Die Blätter entstanden unter Geheimhaltung. *Vedem* wurde immer freitags von den Autoren selbst verlesen, *Šalom na pátek* erschien jeweils donnerstags in nur einem Exemplar in Raum 248 der Magdeburger

Kaserne. Vor allem *Šalom na pátek* übte Kritik durch humoristische bis sarkastische Kommentierung des Geschehens im Lager. Dabei sind die Berichte vielfach offen provokativ. So trägt ein Beitrag aus der 11. Ausgabe (August 1943) beispielsweise den vielsagenden Titel *Die Wunderstadt Theresienbad* – eine eindeutige Anspielung auf das durch die Machthaber forcierte Trugbild. Ausdrucksstark ist daneben das in drei Fortsetzungen erschienene 'A-Z Konversationslexikon für Theresienstadt', in dem der Begriff 'Margarine' zum Beispiel wie folgt umschrieben wird:

„Margarine ist eine fettlose Nachahmung eines gefälschten Ersatzes einer künstlichen Imitation von Butter.“³⁷⁰

Die Kinderzeitschrift *Vedem* war dagegen eher eine bunte Mischung aus Gedichten, Prosa und Zeichnungen der jungen Redakteure.³⁷¹ Hier findet sich auch das – vor allem als Titelvorgabe für Filme und Bücher – weithin bekannte Gedicht 'Der Schmetterling' von Pavel Friedmann (1921-1944), in dem es unter anderem heißt:

„und sieben Wochen leb ich da / ghettoisiert / hier fanden mich die Meinen / mich ruft der Löwenzahn / und auch der weiße Zwerg im Hof auf der Kastanie / doch einen Schmetterling hab ich hier nicht gesehn / das war gewiß der allerletzte / denn Schmetterlinge leben nicht / im Ghetto.“³⁷²

370 Bondy, Ruth: *Schalom zum Freitag. Die Theresienstädter humoristische Zeitung*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente* 1996, S. 198.

371 Vgl. Křížková, Marie Růt/Kotouč, Kurt Jiří/Ornest, Zdeněk (Hg.): *We are children just the same. Vedem, the secret magazine by the boys of Terezín*, The Jewish Publication Society Philadelphia-Jerusalem, Philadelphia 1994.

372 Heuberger, Georg (Hg.): *Vom Bauhaus nach Terezín. Friedl Dicker-Brandeis und die Kinderzeichnungen aus dem Ghetto-Lager Theresienstadt*, Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1991, Anhang.

Die Publikation *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen* des Jüdischen Museums in Prag bringt die Kinderzeichnungen und -gedichte zusammen. Der Band soll vor allem der jungen Generation die Thematik 'Theresienstadt' beziehungsweise 'Kinder im Holocaust' näherbringen. Zwischen den bildnerischen und den dichterischen Dokumenten besteht ein enger Zusammenhang, insbesondere in Impetus und Motivwahl, oftmals auch in der Identität des Schöpfers. Die Verknüpfung beider Elemente erzielt somit eine gesteigerte Wirkung, weshalb sich die Gedichte – in Ausstellungen, Publikationen oder filmischen Dokumentationen – selten ohne Begleitung anderer künstlerischer Erzeugnisse aus Theresienstadt finden. Dabei kann es sich auch um eine musikalische Untermalung handeln oder um eine Vertonung durch einen Sprecher. Oft finden sich Theresienstädter Gedichte auch als eine Art autorisierende Vertiefung in Zeitzeugenberichten. Die Literaturwissenschaftlerin Mona Körte erwähnt die Integration von Gedichten in Texten Überlebender im Rahmen der Betrachtung einer Poetik von Überlebenszeugnissen:

„Akute Überlebenshilfe versprachen die Form und Rhythmik von Gedichten und Bildungsreminiszenzen, die zeitweise letzte Anbindung an einen poetischen, kulturellen Bildungszusammenhang. Nicht nur wirkte poetischer Wissensbesitz 'damals' lebenserhaltend im Angesicht unausgesetzter Todesdrohung, Verse stützten und autorisieren nun oft auch den Text, der von diesen Erinnerungen handelt. Verse verbinden das Erinnernte mit der Schreibgegenwart.“³⁷³

Ob literarisch illustratives Element in Publikationen, bildliches oder auditives filmisches Mittel oder geschätztes Exponat – als „kompakte, sprachliche Momentaufnahmen“³⁷⁴ finden die Produktionen der Theresienstädter Lyrik großräumig Eingang vor allem in die Erinnerungskultur.

2.3.4 Primäre Interpretationen: Zeitzeugenberichte als 'Marktführer'

Die Problematik von Zeitzeugenberichten wurde in der vorliegenden Arbeit bereits thematisiert. Diesen Dokumenten – insbesondere Tagebuchaufzeichnungen und anderen während der Inhaftierung entstandenen Abfassungen – wird immer wieder eine besondere Authentizität zugestanden. Durch die ihnen zugesprochene Bedeutung, ihre Quantität, ihre starke Verbreitung und ihre öffentliche Zugänglichkeit haben sie sich zum 'Marktführer' auf dem erinnerungskulturellen

373 Körte, Mona: *Erinnerungsliteratur*, in: Benz, Distel (Hg.): *Terror und Kunst*, S. 32.

374 Alfes, Sandra: *Vergessene Verse. Untersuchungen zur deutschsprachigen Lyrik aus Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2004*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Michael Wögerbauer, Prag 2004, S. 152.

Markt entwickelt. Die Aussagen von Zeitzeugen sind ohne Zweifel einer der Standpfeiler der Erschließung von Geschichte. In Publikationen, Interviews oder mündlichen Berichten erinnern sich diese Menschen und nehmen so ausschlaggebend Anteil an unserer Konstruktion historischer Bilder:

„Die Interpretationen, die in den Texten zum Ausdruck kommen, determinieren in hohem Maße unser Verständnis des Holocaust.“³⁷⁵

Wie verhalten sich nun aber Zeitzeugenberichte genau zur historischen Realität? Der Ansatz James E. Youngs von der University of Massachusetts bietet eine gute Basis zur Beantwortung dieser Fragestellung. In seinem Standardwerk *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation* (dt. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*) befasst sich Young mit den Texten, die über den Holocaust reden. Er fasst hierunter neben Zeitzeugenberichten auch fiktive Texte und sogar wissenschaftliche Abhandlungen. Für die vorliegende Analyse mögen seine Aussagen ausschließlich im Hinblick auf die Zeitzeugenliteratur betrachtet und angewandt werden. Diese Texte versteht James E. Young als bewusste Interpretationen der Ereignisse durch den Schreiber. Sie sind damit nicht Wiedergabe von Realität, sondern Konstruktion:

„Alles Schreiben, alle Komposition ist Konstruktion. Wir imitieren die Welt nicht, wir konstruieren Versionen von ihr. Es gibt keine Mimesis, nur *Poesis*. Keine Wiedergabe. Nur Konstruktion.“³⁷⁶

Dieser Überlegung liegt die bereits erwähnte Annahme zugrunde, dass Realität mit den Mitteln der Sprache nicht abzubilden, sondern nur zu interpretieren sei. Aus Youngs Ansatz ergibt sich folgende Problematik für die Analyse der Texte von Opfern und Überlebenden des Holocaust. „Die Beteuerung der Authentizität des Geschilderten ist [...] nachgerade ein Topos dieser Literatur.“³⁷⁷ Young weist mit seinen Ausführungen aber den Authentizitätsanspruch dieser 'Gattung' zurück. Seine Lösung des Problems ist eine Art Mittelweg: Er gesteht den Zeugnissen der Betroffenen eine ganz besondere Rolle zu, denn sie sind nach seinem Verständnis die ersten, die mit ihren Werken die Ereignisse interpretieren und damit die nachfolgenden Interpretationen und Beschreibungen wesentlich prägen.³⁷⁸ Erst in diesem Sinn werden sie für Young zu 'authentischen Zeugnissen'.

Eine unbequeme Fragestellung ist aufgrund der dominanten Rolle von Zeitzeugenberichten für die Konstruktion von Geschichte unumgänglich: Inwiefern

375 Feuchert: *Holocaust-Literatur Auschwitz*, S. 23.

376 Ebd., S. 17.

377 Ebd., S. 18.

378 Vgl. ebd., S. 18.

beeinflussen auch die Berichte von Zeitzeugen das Bild Theresienstadts in ungewollt derealisierender Weise? Innerhalb der Analyse werden mehrfach problematische Zeitzeugenzitate zur Veranschaulichung des Stilisierungsphänomens herangezogen. Die entscheidende Tatsache ist allerdings, dass die Zeitzeugenberichte einer Entwirklichung beziehungsweise einer Verharmlosung grundsätzlich entgegenwirken. Wolfgang Benz führt daher gerade die Berichte Überlebender an, um das vermeintliche idyllische Zerrbild eines 'Kulturlagers' zu entkräften: Aus den Berichten Überlebender gewinnen wir [...] ein ganz anderes Bild.³⁷⁹

Eine vergleichende Rezeption von verschiedenen Zeitzeugenberichten könnte sich als sinnvoll erweisen, da durch diese Vorgehensweise auffallende Übereinstimmungen wie starke Abweichungen gleichermaßen ausgemacht werden können, was wiederum eine Ausgewogenheit der Geschichtskonstruktion befördert. Zudem sollte man sich im Umgang mit Erinnerungen Beteiligter immer der von Lubomir Peduzzi geäußerten Tatsache bewusst sein,

„dass die Erinnerungen der Zeitzeugen nur dann als historisches Dokument dienen können, wenn sie zusätzlich anhand weiterer Quellen nachgeprüft worden sind. Die Arbeit eines Historikers ist ohne kritische Überprüfung der Quellen und der Literatur [...] undenkbar. Ohne eine Verifizierung begäbe sich der Wissenschaftler auf das Niveau eines Journalisten, eines Reporters. [...] Muss ein Historiker selbst jene Information, die unmittelbar nach dem Ereignis schriftlich festgehalten wurde, mit Hilfe weiterer Quellen verifizieren, ist dies um so mehr bei einer Zeugenaussage erforderlich, die auf fünfzig Jahre alten Erinnerungen beruhen.“³⁸⁰

2.3.5 Pädagogische Annäherung: Die Vermittlung Theresienstadts an Kinder und Jugendliche

Ständige Thematisierung und Wachsamkeit durch Erfahrung: Das sind die Leitfäden einer Pädagogik des Holocaust. Die erzieherische Vermittlung dieses grausamen Geschichtskapitels an Kinder und Jugendliche stellt immer wieder eine neue Herausforderung dar. Denn Darstellungsdilemmata prägen die pädagogische Vermittlungsarbeit.

„Bei der Beschäftigung von Kindern und Jugendlichen mit der Geschichte ist es wichtig, altersgerechte Möglichkeiten zu schaffen, die Verbrechen des Nationalsozialismus erfassbar zu machen.“³⁸¹

Folgende Fragestellungen spielen in der Pädagogik eine Rolle: Wie kann das Thema Kindern und Jugendlichen altersgerecht und adäquat näher gebracht werden? Wo liegen ihre Zumutbarkeitsgrenzen, und was für Möglichkeiten gibt es, die

379 Benz: *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz*, S. 160.

380 Peduzzi: *Musik im Ghetto Theresienstadt*, S. 10 + S. 23.

381 Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945 (Hg.): *Kinder im KZ Theresienstadt – Zeichnungen, Gedichte, Texte*, Katalog zur Ausstellung, Redaktion: Ursula Krause-Schmitt et al., Studienkreis Deutscher Widerstand, Frankfurt am Main 2003, S. 58.

Auseinandersetzung mit extremer Grausamkeit zu erleichtern? Wie erweckt man das Interesse und die Aufmerksamkeit der jungen Menschen, und durch welche Mittel erzieht man sie zu einem verantwortungsvollen Handeln?

Der historische Ort Theresienstadt stellt die Pädagogik in seinem Doppelcharakter vor besondere Herausforderungen: als Teil des Holocaust und als komplexes Paradoxon im Spannungsfeld von Schein und Sein. Dieses Sujet muss den Kindern und Jugendlichen demnach 'verharmlost' UND vereinfacht vermittelt werden. Ein sensibles Vermittlungsmedium ist also vonnöten. Die bereits erwähnte 'Aktivierung des Positiven im Unfassbaren' bietet eine effektive Ebene der Erziehungsarbeit. Dafür eignen sich insbesondere primär positiv konnotierte Kunstwerke aus Theresienstadt – allen voran Hans Krásas Kinderoper *Brundibár*. Die Theresienstädter Kunst ermöglicht den Einstieg über die Aspekte Lebenskraft, Mut und Überleben, nicht wie gewöhnlich über die Zeit des Nationalsozialismus, die Vernichtung, den Tod und das Leid. So wird das Thema Holocaust – was besonders für jüngere Schüler bedeutsam ist – behandelt, ohne zu schockieren. Kunst macht die Auseinandersetzung mit dem Holocaust erträglicher und schafft eine abstrahierte Ebene der Vermittlung. Zudem ist sie ein anschauliches und emotional aufgeladenes Vermittlungsmedium. Über künstlerische Produktionen lassen sich auch komplexe (geschichtliche) Zusammenhänge für Kinder- und Jugendliche adäquat und attraktiv darstellen. Dabei kann sich Kunst als sensibles Vermittlungsmedium erweisen, denn sie lässt verschiedene Grade der Offenlegung zu. Die Spannbreite reicht über ein bloßes Darstellen des Kunstwerks bis hin zur umfassenden Kenntnis des Entstehungszusammenhangs. Zudem ist sie in der Regel sinnlich erfassbar und umsetzbar. Visuelle oder auditive Zugänge erleichtern die pädagogische Arbeit. Aktive Teilnahme an Projekten fördert die Motivation und Einsatzbereitschaft bei Kindern und Jugendlichen. Spielerische Herangehensweisen lassen sich in diese Form der Vermittlung integrieren. Kunst erweist sich also als wertvoller Ansatz für die Didaktik und ist daher auch auf diesem Gebiet der Rezeption weit verbreitet. In der Publikation *Thema Holocaust. Ein Buch für die Schule* wird das Ziel einer pädagogischen Arbeit zum Thema Holocaust wie folgt definiert:

„Historisches Lernen kann [...] nicht nur bedeuten, Schlüsse und Lehren aus der Geschichte zu ziehen und zu vermitteln, sondern wir müssen die Geschichte selber (kenne)lernen.“³⁸²

Um das zu erreichen, werden adäquate Zugänge benötigt. Daher wird auch im didaktischen Bereich vor allem *Brundibár* zur Vermittlung herangezogen. Über die

382 Heyl: „Erziehung nach Auschwitz“ und „Holocaust Education“, S. 72.

Kinderoper wird Kindern und Jugendlichen Historie auf ihrer Altersebene vermittelt, und zwar von Kindern und Jugendlichen. Sie lässt sich auf unterschiedlichste Weise pädagogisch verarbeiten: als Geschichte in einem Bilderbuch für Kinder, als Hörbeispiel im Unterricht, als Projekt in Form einer Neuinszenierung, als Rahmen für die Kinderzeichnungen und -gedichte, als Sujet von Jugendromanen oder auch als Schwerpunkt von Ausstellungen. Auch die Kinderzeichnungen und -gedichte bestechen durch ihre Wirkung und Eignung für die didaktische Arbeit. Sie sind bildlich leicht erfassbar, erschüttern durch ihre Botschaft und ihren Entstehungszusammenhang und bringen den Kindern und Jugendlichen die Thematik durch einen unmittelbaren kindlichen Blickwinkel näher. *Brundibár* und die Kinderzeichnungen und -gedichte schaffen eine unmittelbare Verbindung zwischen den Kindern und Jugendlichen heute und den Kindern und Jugendlichen aus Theresienstadt. So ergeben sich Identifikationsangebote, die das Interesse und die Fähigkeit zur Auseinandersetzung mit einem Phänomen wie Theresienstadt fördern und erleichtern. In der Publikation *Kinder im KZ Theresienstadt* heißt es in Bezug auf eine Ausstellung über Zeichnungen, Gedichte und Texte von Kindern aus Theresienstadt:

„Ausstellungen wie die vorliegende eignen sich für die Heranführung junger Menschen an das Thema Nazi-Verbrechen und Holocaust besonders gut, da es sich hierbei um Werke handelt, die direkt aus der Hand von Kindern und Jugendlichen stammen.“³⁸³

Das gilt auch für *Brundibár*, denn: Auch wenn die Kinderoper aus der Feder Hans Krásas stammt, haben die Theresienstädter Kinder die Geschichte zu ihrer eigenen gemacht. Ihre Handschrift drückt sich darin aus. In *Kinder im KZ Theresienstadt* wird eine mögliche didaktische Herangehensweise als Rahmen eines Ausstellungsbesuches geschildert: über eine assoziative Beschreibung von den dort ausgestellten Kinderzeichnungen durch die SchülerInnen ohne Vorwissen hin zu einer Informationsvermittlung über das Leben der Kinder und Jugendlichen in Theresienstadt und über das Lager selbst bis zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit Hilfe von Zeitzeugengesprächen, Archivforschung oder Gedichtanalysen und schließlich einem Gedenkstättenbesuch nach gründlicher Vorbereitung.³⁸⁴ Auch hier also findet der Zugang über ein künstlerisches Moment statt, um Emotionalität und Interesse durch Identifikation zu stiften.

Einige repräsentative Beispiele sollen im Folgenden die pädagogische Vermittlung des Sujets Theresienstadt verdeutlichen.

383 Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945: *Kinder im KZ Theresienstadt*, S. 57.

384 Vgl. ebd., S. 57-60.

Als Beispiel für eine angewandte interdisziplinäre Fachdidaktik kann das *Brundibár*-Projekt des Hölderlin-Gymnasiums Heidelberg in Kooperation mit der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und dem Dirigenten Philipp Armbruster herangezogen werden. Das Schulprojekt wurde 2007 von circa 80 Schülerinnen und Schülern im Alter von 10 bis 19 Jahren unter Begleitung von Lehrern, Eltern und nichtschulischen Experten organisiert. Neben einer Präsentation der Wanderausstellung 'Die Mädchen von Zimmer' 28 gehörte auch eine Aufführung von *Brundibár* durch Schülerinnen und Schüler des Hölderlin-Gymnasiums und ein Begleitprogramm an der Schule zum Programm. So konnten die Schüler das Thema parallel im Unterricht erarbeiten. Dabei gab es verschiedene Stationen, die sich unter anderem an künstlerischen Produktionen aus Theresienstadt orientierten, zum Beispiel die Musikwerkstatt oder die Literaturwerkstatt. Auf der Homepage des *Brundibár*-Projektes³⁸⁵ – die mit dem Theresienstädter Ankündigungsplakat der Oper unterlegt ist – finden sich vor allem Links mit Informationen zu der Oper, dem Komponisten, dem Ensemble des Projekts und zu Theresienstadt. Daneben können Fotos der Premiere und der Proben betrachtet werden. Auch die verschiedenen Projekt-Veranstaltungen am Hölderlin-Gymnasium sind verlinkt. Dazu gehören neben einer Studienfahrt nach Theresienstadt vor allem verschiedene Workshops³⁸⁶, anhand derer sich anschaulich zeigen lässt, wie intensiv künstlerische Aspekte als thematische Zugänge herangezogen werden. Dort geht es unter anderem um die Zeitschrift *Vedem* der Jungen von Heim 1, die Künstlerin Friedl Dicker-Brandeis und ihren Zeichenunterricht in Theresienstadt, die Kinderzeichnungen, die Bedeutung von Kulturarbeit im Lager, die Kinderoper *Brundibár* sowie um Lesungen und junge Dichter und Schriftsteller in Theresienstadt. Daneben werden das ehemalige Lager im Allgemeinen sowie ein ausgewähltes Einzelschicksal im Besonderen beleuchtet. Über einzelne Aspekte wird an das gesamte Lager und damit an das Holocaustgeschehen herangeführt. Dabei ist ein erster Schritt oft – gerade bei jüngeren Schülern – eine assoziative Annäherung.

Bildbeschreibungen oder akustische Wahrnehmung und Interpretation bieten sich für die Unterrichtsgestaltung an. Die Kinderzeichnungen werden dabei unter anderem der Publikation *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen*³⁸⁷ entnommen. Das Motiv des Schmetterlings wird häufig leitmotivisch in den Unterricht übertragen.

385 Vgl. Website des *Brundibár*-Projektes (unter <http://philipparmbruster.net/Das%20Projekt.htm>).

386 Vgl. ebd., Menüpunkt „Workshops“ (unter <http://www.philipparmbruster.net/Links.htm>).

387 Volavková, Hana (Hg.): *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen. Kinderzeichnungen und Gedichte aus Terezín*, Jüdisches Museum Prag 2004, (Einleitung S. 8-11).

Bereits die Einleitung des Buches lässt eine bewusst altersgerechte Formulierung erkennen, die an gegebener Stelle in die Erziehungsarbeit mit einbezogen werden kann. Ein nächster Schritt könnte die Identifikation des Schöpfers anhand einer ausgewählten Kinderzeichnung sein, gefolgt von einer Präzisierung der praktisch-technischen Entstehung des Bildes und einer Rekonstruktion des Einzelschicksals. Hierbei treten erste Merkmale des historischen Zusammenhangs in Erscheinung: andere Kinderhäftlinge und die Malerin Friedl Dicker-Brandeis samt ihrem Wirken in Theresienstadt. Über diese Unterrichtseinheit lässt sich wiederum Theresienstadt vorstellen und schließlich grob in den Holocaustzusammenhang einordnen. Im Anschluss kann das kreative Zeichnen der Theresienstädter Kinder aufgrund des angehäuften Hintergrundwissens als Kraftquell und Ausdruck von Widerstand verortet werden.

Auf dem Gebiet der fiktiven literarischen Vermittlung nimmt Kathy Kacers Jugendbuch *Die Kinder aus Theresienstadt* eine wichtige Rolle ein. Der Roman um die Hauptprotagonistin Clara und ihre Familie ist eine fiktive Geschichte mit historisch authentischer Basis. Die Personen sind erfunden, der Schauplatz bildet bis zu einem gewissen Maß historische Realität ab. Claras Geschichte und die darin eingeflochtene Mitwirkung an der Kinderoper *Brundibár* werden zur Geschichte der Kinder aus Theresienstadt: Das ist der didaktische Vermittlungsansatz des Buches. Die Hauptprotagonistin spürt deutlich die Verbundenheit *Brundibárs* mit ihrem eigenen aktuellen Schicksal:

„Die Handlung der Oper spiegelte ja genau ihre eigene Situation im Ghetto wieder [sic]. Hier wie dort taten sich Kinder zusammen, um dem Bösen die Stirn zu bieten.“³⁸⁸

Die Oper als Symbol von Widerstand, Zusammenhalt und Hoffnung steht dabei im Mittelpunkt und ist Vermittlungsfolie für den historischen Ort. Das Schicksal von Clara und ihrer Familie zeigt das Grauen Theresienstadts, *Brundibár* die nicht erlöschende menschliche Kraft inmitten des Elends. Bereits auf Seite 11 heißt es, dass es den schrecklichen Umständen zum Trotz in Theresienstadt unglaubliche Dinge wie Musik, Kunst, Theater und andere kulturelle Veranstaltungen gab:

In der Geschichte von Clara und ihrer Familie vereinen sich der Horror und die Hoffnung, die zu gleichen Teilen die Wirklichkeit von Theresienstadt bildeten.“³⁸⁹

Den jungen Rezipienten des Buches wird zunächst altersgerecht der Kontrastcharakter Theresienstadts vermittelt, um dann die Kinderoper aus dem

388 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 103.

389 Ebd., S. 11.

Dunkel umso strahlender hervorscheinen zu lassen, ohne dass sie eine Verharmlosung befördert. Auch ihre propagandistische Nutzung wird thematisiert. Neben ihren Eltern durchschaut vor allem Claras Freund Jakob das trügerische Spiel und bringt seinen Unmut zum Ausdruck. Er bezeichnet das Vorgehen als eine riesengroße Lüge. Kathy Kacer gleicht auch diesen scheinbaren Widerspruch aus, indem sie die realhistorische Person Rudolf Freudenfeld – Mitinitiator der Oper – einen Kernsatz aussagen lässt:

„Das Ghetto soll ein falsches Bild abgeben und die meisten von uns wissen das auch. Aber auf der anderen Seite – *Brundibár* ist echt. Und etwas Wunderbares.“

Dem Roman ist in seiner didaktischen Qualität kein Vorwurf zu machen. Er ist einfach und gut verständlich geschrieben, berücksichtigt dennoch alle Facetten: den Holocaust, das elende und angsterfüllte Leben in Theresienstadt, den Kontrastcharakter des Lagers, seinen trügerischen Schein, das einzigartige Kulturleben und schließlich die Oper in ihrem Spannungsfeld aus propagandistischer Nutzung und hoffnungspendender Widerstandskraft.

Dennoch stellt Kacers Band ein künstlerisches Sujet in den Mittelpunkt des Handlungsverlaufs. Bereits das Titelbild des Buches – es zeigt die Abschlussszene der Oper aus den Aufnahmen des Propagandafilms *Theresienstadt* und das Teilstück eines Ankündigungspaketes der Kinderoper – verweist eindeutig auf *Brundibár*. Auch im Klappentext wird das Werk explizit dem grauen und angsterfüllten Alltag Theresienstadts entgegengesetzt. Die Oper wird dadurch zum Symbol erhöht. Kacers Roman vermittelt jungen Menschen Theresienstadt bewusst anhand einer jungen Identifikationsperson und anhand eines einzelnen repräsentativen Gegenstands. Diese Vereinfachungen machen den historischen Ort für die jungen Leser vorstellbar. Aber ist dies wirklich historische Realität? Kacers Schauplatz trägt die Züge, Eigenschaften und das Äußere Theresienstadts – allerdings aus der Sicht eines Kindes. Damit wird die Perspektive subjektiv, das Bild des historischen Ortes in spezifischer Weise gestaltet. Dem Leser des Romans wird die Kinderoper *Brundibár* zum wesentlichen Element Theresienstadts. Das ist durch ihre Symbolkraft und ihre Wirkung auf die Kinder durchaus berechtigt, kann allerdings Stilisierungen der historischen Realität befördern. Für erwachsene Inhaftierte zum Beispiel hatte Krásas Werk keine derart elementare Bedeutung. Zudem gibt es zahlreiche ehemalige Theresienstädter Kinder, die berichten, nicht mit der Oper in Kontakt gekommen zu sein (vor allem die deutschen Kinder, denn die Oper wurde nur auf tschechisch

aufgeführt). Clara kommt durch *Brundibár* zu der Frage: „War es möglich, einen Ort gleichzeitig so zu lieben und zu hassen?“³⁹⁰ Es erfordert viel Differenzierungsvermögen, um in dieser Äußerung *Brundibár* und den historischen Ort vollends separiert einordnen zu können. Es bleibt offen, ob das dem überwiegend jungen Rezipientenkreis gelingen kann.

Erwähnenswert ist das didaktische Begleitheft zum Roman aus der Reihe *Materialien zur Unterrichtspraxis* für die 8. bis 10. Klasse. Thematische Schwerpunkte sollen hier dem Cover zufolge Nationalsozialismus, Adoleszenz, Freundschaft und erste Liebe sein. Bemerkenswerterweise taucht kein explizites Wort von dem unmittelbaren Schauplatz des Geschehens auf: Theresienstadt. Bereits in der didaktischen Einleitung wird deutlich, warum:

„Der Roman verbindet eine Adoleszenzgeschichte um die willensstarke Clara [...] mit einer historisch fundierten Beschreibung des NS-Terrors gegen Juden am Beispiel des KZs Theresienstadt.“³⁹¹

Diese Vorgehensweise ist problematisch, denn Theresienstadt steht nicht symbolisch für den NS-Terror. Gerade in seiner Einzigartigkeit sollte es gesondert thematisiert und erst dann in den Gesamtkontext eingeordnet werden. Fraglich ist auch, ob diese Formulierung Kacers Darstellungsweise entspricht. Sie befasst sich im Speziellen mit Theresienstadt als Unikat, zeigt aber anhand des Gefangenseins, des Elends und der Transporte den Holocaust auf.

Die Aufgaben A2 und A2* im Heft sind die einzigen, die sich explizit mit dem Lager Theresienstadt auseinandersetzen. Immerhin lautet die Formulierung: „Was erfahren wir über dieses besondere Konzentrationslager?“³⁹². Die konkreten Fragestellungen beziehen sich auf die Zustände in Theresienstadt und das Erscheinungsbild während des Besuches der Delegation des IKRK. Das Ziel, den Kontrastcharakter auf einfacher Ebene zu erarbeiten, wird erkennbar und ist didaktisch sinnvoll und effektiv. Allerdings bleibt das Wissen über den realhistorischen Ort an der Oberfläche, wenn im nächsten Abschnitt die Oper eingeführt wird. Im Hinblick auf den ohnehin meist übervollen Lehrplan ist das Vorgehen verständlich. Eingeleitet wird die Kinderoper mit folgendem Satz: „Die Proben und Aufführungen der Kinderoper '*Brundibár*' sind Höhepunkte im Leben in Theresienstadt.“ Und eine der konkretisierenden Fragen lautet: „Warum ist den Bewohnern von Theresienstadt die Oper so wichtig?“ Richtig ist, dass Krásas Werk bis heute ungebrochen seine

390 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 97.

391 Reddig-Korn: *Kathy Kacer: Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 1.

392 Ebd., Aufgabe A2 und Aufgabe A2*.

faszinierende Widerstandskraft besitzt. Aber es waren vor allem die Kinder, denen die Oper wichtig war. Unkommentiert sollte *Brundibár* daher nicht als ein Höhepunkt des Lagers bezeichnet werden. In der Zusatzaufgabe (mit Sternchen) soll sich per Internet weitergehend über die Kinderoper informiert werden; eine intensive Beschäftigung ist durchaus gefordert. Aufgabe W7 ist schließlich der Versuch, eine Vorstellung der realhistorischen Wirklichkeit zu evozieren. Die Jugendlichen sollen eine imaginierte Zeitreise ins damalige Theresienstadt unternehmen und eine individuelle Geschichte dazu verfassen.

Erwähnenswert ist zudem die stark experimentelle Aufgabe W8. Hier geht es um eine Umsetzung der Kinderoper in einen Rap (oder mehrere). Durch diese Herangehensweise soll eine intensivierte Auseinandersetzung der Jugendlichen mit der Oper erzeugt werden. *Brundibár* stammt aus dem Jahr 1938. Die Schüler werden durch die Umformung in einen zeitgemäßen Musikstil dazu animiert, sich Krásas Werk engagiert und kreativ anzueignen. Man könnte sagen, der Rap ist eine Form von 'Jugendsprache', ein Kommunikationsmedium innerhalb der heutigen Jugend. Die jungen Menschen können sich nach der Umsetzung also mithilfe ihrer eigenen Sprache in die damaligen Kinder hineinversetzen und so die Oper verinnerlichen. Problematisch ist ein solcher Ansatz insofern, als die Vorstellung, *Brundibár* als Rap zu hören, befremdet. Eine in einem Waisenhaus und in einem nationalsozialistischen Lager aufgeführte Oper, ein Markstein des Widerstandes und Symbol von Zusammenhalt und Hoffnung in tiefster Not als neomodischer Sprechgesang? Im Umgang mit der Kunst aus Theresienstadt ist immer wieder eine gewisse 'Lockerheit' festzustellen. *Brundibár* wird trotz vorangegangener Bewusstmachung der Entstehungszusammenhänge unbefangener verarbeitet als beispielsweise die Kunst aus Auschwitz. Dieser Vermittlungsansatz erzielt seine pädagogische Wirkung, kann allerdings den diffizilen Umgang mit dem Gegenstand in den Hintergrund stellen.

Interessant für kleinere Kinder ist vor allem das auf der Oper *Brundibár* beruhende Bilderbuch von Maurice Sendak und Tony Kushner. Es besticht durch seinen „schmalen Grat zwischen Märchenwelt und den Abgründen des Holocaust“³⁹³. In einer Rezension der Süddeutschen Zeitung vom 13. 12. 2004 heißt es dazu:

„Brundibar ist wie viele Märchen doppelbödig. [...] Für Kinder bleibt es einfach eine Geschichte von Arm und Reich und von Gut und Böse. Der Ort verwandelt sich bei Sendak sukzessive vom volkstümlichen böhmischen Städtchen zum Ghetto, ohne dass im Text mit einem Wort darauf eingegangen werden muss.“³⁹⁴

393 Rezension zu Sendak/Kushner: *Brundibár* (Süddeutsche Zeitung, 13. Dezember 2004 unter <http://www.perlentaucher.de/buch/19155.html>).

394 Ebd.

Der Verfasser des Beitrags spricht von einem Changieren der Bilder zwischen naiver Eindeutigkeit und symbolischer Mehrdeutigkeit³⁹⁵. Die Davidsterne einiger Personen, die Kippa des Arztes, die Synagoge in der Stadt, das böhmische Dorf als Schauplatz, die beim Davonfliegen der Kinder weinenden Mütter, die Hitler-Mimik und die Bösartigkeit Brundibárs, seine Bezeichnung als Tyrann, die unscheinbar in die Illustrationen integrierten Namen Hans Krásas, Kurt Gerrons und Friedrich



Abbildung 18: Seite aus dem Bilderbuch 'Brundibár' von Maurice Sendak und Tony Kushner.

Smetanas, die Abbildung des typischen KZ-Satzes 'Arbeit macht frei', die Beschriftung 'Ghetto Terezín' über einem Hauseingang oder die Unterlegung des Brundibár-Schreibens mit einer Einladungskarte zu einer Brundibár-Aufführung in Theresienstadt – all das sind Anspielungen auf die

dunkle Wirklichkeit, die hinter dem schlichten Märchen steckt. Die schreckliche Dimension des Holocaust ist also für jene, die die Tatsachen kennen, in den Bildern und in der Handlung erkennbar, explizit auf Theresienstadt hingewiesen wird allerdings nur in einem einzigen Satz auf der Rückseite des Buches:

„Der Text von Tony Kushner erzählt die von Hans Krása und Adolf Hoffmeister geschaffene Kinderoper nach, die 1943 und 1944 vielen Kindern in Theresienstadt Mut und Hoffnung gegeben hat.“³⁹⁶

Abgesehen davon bleibt der geschichtliche Hintergrund außen vor. Die Botschaft „Vergesst es nie: nur tapfer sein, dann kriegt man auch Tyrannen klein!“³⁹⁷ hingegen wird den kleinen Lesern mehrfach vermittelt. Die vorletzte Illustration des Buches setzt die Schlussszene der Oper um. In einem hoffnungsvollen Ende freuen sich alle gemeinsam über ihren Sieg über Brundibár und rufen laut aus: „Die Bösen werden niemals gewinnen.“ Dem Bilderbuch ist allerdings eine letzte Seite angefügt. In einem Schreiben kündigt Brundibár dort seine Rückkehr an. Das Märchen ist also

395 Vgl. Rezension zu Sendak/Kushner: *Brundibár* (Süddeutsche Zeitung, 13. Dezember 2004 unter <http://www.perlentaucher.de/buch/19155.html>).

396 Kushner, Toni (Text)/Sendak, Maurice (Bilder): *Brundibar*, nach der Oper von Hans Krása und Adolf Hoffmeister, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2004, Klappentext Rückseite.

397 Ebd. (Seiten sind nicht nummeriert).

nicht nur ein Lehrstück von Mut und Solidarität, sondern auch eine Warnung: Dem Bösen muss immer wachsam gegenübergestanden werden, denn der ewige Feind kann immer zurückkehren. Das Bilderbuch verbindet auf geschickte Weise eine kindgerechte, didaktische Heranführung an die Botschaft der Oper mit einer subtilen Vermittlung der dahinterstehenden Wirklichkeit für ältere und wissendere Leser.

Ähnlich verhält es sich mit einem Großteil der Reinszenierungen der Kinderoper. Als ein schlaglichtartiges Beispiel mag eine Aufführung des Mannheimer Kinder- und Jugendchors DOREMI (Februar/April 2008, Capitol/Mannheim) dienen. Im Programmheft dieser Inszenierung finden sich beide möglichen Herangehensweisen an das Stück: als reines Unterhaltungsangebot für Kinder oder als Lehrstück in Referenz zum Holocaust. Auf der Titelseite wird *Brundibár* zunächst als „Oper für Kinder von Hans Krása“³⁹⁸ angekündigt. So betrachtet kann das Werk als eine unbeschwerte Unterhaltung für die kleinen Zuschauer fungieren. Weiter hinten im Programmheft finden sich vertiefende Informationen zur Oper, die sie deutlich in den Theresienstadt-Zusammenhang stellen. Ihr dortiger Erfolg, ihr Missbrauch durch die Nationalsozialisten und das tödliche Schicksal der kleinen Darsteller finden an dieser Stelle Berücksichtigung. Es bleibt dem Rezipienten also freigestellt, wie er die Aufführung konsumieren möchte. In den Mittelpunkt wird letztlich die universelle Botschaft gestellt, weshalb im Programmheft das Freundschaftslied aus dem Finale der Oper abgedruckt ist.³⁹⁹ Vor der Vorstellung wird es mit den Zuschauern einstudiert, sodass alle am glücklichen Ende in das Lied einstimmen können. Tatsache bleibt allerdings auch in dieser Umsetzung von *Brundibár* die repräsentative Adaption eines künstlerischen Sujets zur Darstellung Theresienstadts. Bereits kleine Kinder lernen den historischen Ort so über einen bestimmten Aspekt kennen, der ihr Bild künftig prägt. Ein sinnvoller Ansatz wäre Zusatzmaterial über den geschichtlichen Hintergrund zu beschaffen, das nach Bedarf und fortgeschrittenem Alter des Rezipienten hinzugezogen werden kann.

Es existieren auch Jugendbücher, in denen *Brundibár* und das Theresienstädter Kulturleben eine untergeordnete Rolle spielen. In Carlo Ross' autobiografischem Roman *Im Vorhof der Hölle* beispielsweise erlebt der Hauptprotagonist David Rosen Theresienstadt fast ausschließlich als Ort der Grauens. Zwar treibt er Sport, spielt für die Kinder Kasperltheater, besucht eine Aufführung des Stückes *Esther* und schließt sich der Gruppe der 'verhinderten Dichter' an; als spezielles Sujet tritt das

³⁹⁸ Programmheft siehe Anhang 1.

³⁹⁹ Programmheft siehe Anhang 1.

Kulturleben allerdings nicht hervor. Dennoch gibt es auch in Ross' Roman einige Hinweise auf die positive Wirkung von Kultur in der Extremsituation Theresienstadt. So beschreibt David seine Teilnahme bei den Lagerdichtern als innere Befreiung, und er erkennt den Wert von Kultur für das Überleben im Lager: „David hatte mit Vera abgesprochen [sic] jede kulturelle Möglichkeit auszunutzen, die ihnen das Ghetto bot.“⁴⁰⁰ Auch seine Freundin Vera spürt den positiven Einfluss kultureller Veranstaltungen auf die Psyche: „Ich möchte öfter zu Veranstaltungen gehen, David. Ich fühle mich heute wie neugeboren.“⁴⁰¹ Später betrachtet David das Kulturleben sogar – vor allem natürlich während der Verschönerung – als festen Bestandteil des Lagerlebens. Aber wann immer der Autor die Kulturarbeit explizit thematisiert, wird sie im gleichen Zug als Illusion entlarvt. Ross kennzeichnet das Kulturleben als Tanz auf dem Vulkan. Großer Raum wird dementsprechend der 'Stadtverschönerung', dem Kommissionsbesuch und dem Filmdreh eingeräumt. Carlo Ross' Roman behandelt das Phänomen Theresienstadt differenzierter als andere Jugendbücher. Das könnte dafür sprechen, dass der Autor sich an ein etwas älteres Publikum wenden möchte. Fest steht, dass die Vermittlung über die positive Botschaft der Kinderoper *Brundibár* einer anderen Altersebene gerecht wird als die Herausarbeitung der Kultur als trügerischer Tanz auf dem Vulkan. Auch bei Kathy Kacer wird der Scheincharakter des Kulturlebens thematisiert, Ross stellt die Paradoxie allerdings viel stärker in den Mittelpunkt des Buches und vermittelt den Kontrastcharakter des Lagers. Die Ansätze der Romane sind verschieden, das zeigt bereits das Cover. Während bei Kacer Aufnahmen und Plakate zu *Brundibár* zu sehen sind, lässt Ross, dem Titel des Buches gemäß, stacheldrahtartige Formen das Deckblatt durchziehen. Dahinter plazierte er ein Foto von ihm als Jugendlichen in Anspielung auf den Hauptprotagonisten. Mit ernster Miene blickt der Junge den Rezipienten an. Abschließend lässt sich sagen, dass die moralische Botschaft durch die häufig herangezogene didaktische Herangehensweise über *Brundibár* und die Kinderzeichnungen zwar deutlich zum Ausdruck kommt und das Thema Holocaust erzieherisch vermittelbar macht, gleichzeitig aber prägt sie das Geschichtsbild, denn Vorstellungen setzen sich in den Köpfen von Kindern und Jugendlichen schnell fest und werden weniger hinterfragt als bei Erwachsenen. So kann es passieren, dass Theresienstadt vorrangig mit den Aspekten Kulturleben und *Brundibár* assoziiert wird, was eine Stilisierung befördern könnte.

400 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 150.

401 Ebd., S. 200.

2.3.6 Erweiterte Darstellungsmöglichkeiten: *Theresienstadt als Fiktion*

Fiktion lässt sich als Chance begreifen, um Darstellungsmuster zu durchbrechen und dadurch neue Darstellungsmöglichkeiten zu eröffnen. Vor allem semifiktionale Produktionen sind ein adäquates Mittel zur Präsentation von Historie. Sie fußen auf der historischen Realität, erlauben aber eine neue Interpretationsfreiheit. Das ist auch und vor allem für den Gegenstand 'Theresienstadt' von Bedeutung. Vor allem im literarischen Bereich sind fiktionale Bearbeitungen signifikant nachweisbar, darunter namhafte Werke wie bereits erwähnter Roman *Die Kinder aus Theresienstadt* von Kathy Kacer, Frido Manns Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* oder auch Josef Bors Novelle *Theresienstädter Requiem*.

Diese Publikationen inszenieren Schauplätze, die stark an Theresienstadt erinnern, aber fiktiv eingefärbt sind und einzelne Elemente hervorheben. Über die meist symbolisch greifenden Sujets wird ein Realitätsbild entwickelt, das die historische Wirklichkeit nicht abbildet und dennoch an den Rezipienten vermitteln soll. Denn letztlich geht es in allen genannten Prosawerken darum, den historischen Ort durch die individuell gewählte Fiktionalität möglichst plastisch umzusetzen. Dabei können erfundene Geschehnisse und erfundene Personen – vor allem in Kombination mit realhistorischen Fakten – eine fiktive Welt erschaffen, die zumindest so weit an Theresienstadt erinnert, dass sie eine neue Zugangsmöglichkeit zu dem historischen Ort eröffnet. Zudem entfalten fiktionale Darstellungen auf emotionaler Ebene eine besondere Wirksamkeit und können moralische wie ethische Grundsätze anschaulich vermitteln. Eine imaginierte Umsetzung bietet also erweiterte Darstellungsmöglichkeiten.

Auf der anderen Seite nimmt Fiktion Einfluss auf die Präsentation historischer Wirklichkeit und kann dadurch im Fall von Theresienstadt eine Stilisierung befördern. Eine fiktive Handlung, ein fiktiver Schauplatz und fiktive Figuren lassen eine Sphäre entstehen, die vor allem im audiovisuellen Bereich, aber auch in der Literatur in gewisser Weise 'erfahrbar' wird. Der Rezipient fühlt sich ein, identifiziert sich mitunter und adaptiert so den Schauplatz vorübergehend als Vorstellungswelt. Oft sind dabei ohne ausreichendes Hintergrundwissen die fiktiven Anteile nicht immer von den realhistorischen zu trennen, weshalb Fiktion mitunter Eingang in die individuelle Rekonstruktion des Geschichtsbildes findet. Es ist generell zu beobachten, dass fiktive Gegebenheiten als Anregungen für die Beschreibung der realen Welt genommen werden. Die meist semifiktionalen Romane über

Theresienstadt sind auf dem Buchmarkt frei zugänglich und werden häufig von Lesern rezipiert, die sich im Vorfeld nicht gesondert mit Theresienstadt befassen haben. Sie lesen beispielsweise in der Einleitung zu Josef Bors Novelle, dass der Schauplatz explizit 'Ghetto Theresienstadt' genannt wird, oder erkennen im Titel von Frido Manns Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* die historische Vorlage und projizieren dadurch automatisch das Gelesene bis zu einem gewissen Grad auf den historischen Ort. Dadurch können sich mit der Zeit fiktive Anteile im Geschichtsbild verfestigen und eine Deformation ungewollt begünstigen. Sie sind dann sozusagen mit 'in die Geschichte eingegangen'.

In Bezug auf Theresienstadt ist das insofern besonders brisant, als in der fiktiven Vermittlung bevorzugt Momente aus dem Kulturleben als Sujet herangezogen werden, was eine einseitige Gewichtung unterstreichen kann. Zudem sind Szenerien rund um kulturelle Aspekte aufgrund ihrer starken Symbolkraft, ihrer Emotionalität, ihrer Bildgewalt und ihrer Faszinationskraft vielfach besonders plastisch und eindrücklich. Die Festsetzung im Gedächtnis des Rezipienten ähnelt dahingehend dem Erinnerungsprozess der Zeitzeugen, die ebenfalls solche Momente besonders intensiv erinnern und berichten. Vor allem Schächters bereits erwähnte Inszenierung von Verdis *Requiem* löste bei den Zeitzeugen einen tiefen Eindruck aus. Das 'libera me' wurde zum verzweiferten Ruf nach Freiheit, zum Aufbegehren der Opfer, zu ihrem Kampf gegen die Entmenslichung. Josef Bor nutzt genau diese Qualitäten der Aufführung und macht sie zum Sujet seines Romans. Er selbst ist Überlebender des Holocaust und kannte Raffael Schächter gut. Das hebt ihn von den anderen Autoren fiktiver Werke ab, denn hier tritt ein weiterer Schreibantrieb hinzu: das persönliche Bedürfnis, zu bezeugen und den Stimmen der Opfer sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Er überhöht dabei die Symbolkraft und die emotionale Dramatik der Inszenierung und Aufführung des Werkes in Theresienstadt, um eine größtmögliche Wirkung beim Leser zu erzielen. Dabei nutzt er vor allem die Musik als Bildsprache, denn in ihr spiegeln sich die Emotionen der Inhaftierten wider. Sie wird zum Kampf gegen das Böse, der Glockenschlag zum Höhepunktartigen Auftakt für den Ausruf der Opfer: 'Freiheit für uns!'⁴⁰² Im Nachwort wird Josef Bor wie folgt zitiert:

„Auch Schächter wollte sein 'Credo' verkünden, indem er diese Musik entsprechend dem Gefühl des jüdischen Häftlings erklingen ließ. Meine Aufgabe war es, die so gefühlte Musik in Worten auszudrücken, ihr sozusagen sprachliches Spiegelbild aufzuzeichnen.“⁴⁰³

402 Vgl. Bor, Josef: *Theresienstädter Requiem*, S. 129.

403 Ebd., S. 141.

Die symbolische Aussage und zugleich Botschaft des Romans ist deutlich erkennbar, dennoch steht objektiv betrachtet ein künstlerisches Großprojekt im Mittelpunkt der Handlung, was den Blick erneut auf das Kulturleben lenkt.

Einige Autoren weisen explizit darauf hin, dass ihr Werk zwar auf dem historischen Ort basiere, sich allerdings inhaltlich als fiktive Welt erweise. So spricht zum Beispiel Kathy Kacer gleich zu Beginn ihres Jugendromans von einer 'historisch authentischen Basis'⁴⁰⁴ und konstatiert im Nachwort des Buches:

„Die meisten Gestalten, die in meinem Roman auftauchen, sind frei erfunden, doch die Geschichte spielt an einem Ort und in einer Zeit, die es wirklich gegeben hat. Sie beruht auf wahren Begebenheiten.“⁴⁰⁵

Die Autorin betont zwar die Fiktionalität des Romans, allerdings in erster Linie in Bezug auf die fiktiven Protagonisten. Es ist deutlich zu erkennen, dass sie lediglich von einer authentischen Grundlage ausgeht. Dennoch kann eine solche Formulierung eine Assoziation des literarischen Schauplatzes mit Theresienstadt fördern. Im Folgenden erläutert Kacer gesondert diejenigen historischen Fakten, die sich in ihrer fiktiven Geschichte spiegeln. Es kann allerdings passieren, dass der Rezipient trotz dieser Einschränkung den gesamten Schauplatz als historische Realität adaptiert. An Kathy Kacers Roman zeigt sich anschaulich, worin die Problematik einer Fiktion 'Theresienstadt' liegt.

Frido Mann betont bereits auf dem Deckblatt, dass sein Bericht zwar auf wahren Begebenheiten beruhe, aber bewusst von fiktionalen Überlagerungen durchzogen sei, die dem Aufweisen tieferer Zusammenhänge dienen⁴⁰⁶. In der Danksagung äußert er sich nochmals explizit zur Fiktionalität seiner Parabel:

„Obwohl der Schauplatz dieses Buches viele an einen bekannten Ort erinnern wird, bestand niemals die Absicht einer vollständigen Wiedergabe der historischen Wirklichkeit. Der vorliegende Bericht beruht zwar auf der wahren Begebenheit, daß in dem betreffenden Ghetto eine Oper [...] komponiert und bis zur Generalprobe einstudiert aber dort nie aufgeführt wurde. Auch den beschriebenen Zeugen, der in dem Stück tatsächlich den abdankenden Tod darstellte und als einziger im Ensemble überlebte, gibt es. Trotzdem wurde die Realität von damals bewußt verändert, um tiefere Zusammenhänge aufzuzeigen.“⁴⁰⁷

Bewusst weist Mann die Aufgabe einer Abbildung von Realität von sich. Theresienstadt als Ganzes historisch wahrheitsgetreu wiederzugeben, scheint ein so unmögliches Unterfangen, dass auch dieser erfahrene Autor lieber den Weg der Allegorie wählt, um an einem semifiktionalen Schauplatz und einem semifiktionalen Sujet die Paradoxie des ehemaligen Vorzeigelagers darstellbar zu machen. Anhand

404 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 7.

405 Ebd., S. 217.

406 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, Deckblatt.

407 Ebd., S. 278.

seiner Version der Ullmann-Oper *Der Kaiser von Atlantis* und anhand des von ihm geschaffenen skurrilen Umfeldes sollen die tieferen Zusammenhänge Theresienstadts transparent und erlebbar werden. Dabei behilft er sich damit, den Ort nach der bereits erwähnten durch Leo Strauss geprägten Wendung kurzum 'Als ob' zu nennen, wodurch Theresienstadt von seiner historischen Existenz auf eine symbolische Ebene gehoben wird. So vermittelt Frido Mann zum einen Historie, zum anderen durch die symbolische Erhebung der Bildebene in einen anderen Vorstellungsbereich Fragen der Moral und ethische Grundsätze. Frido Mann sondert sich insofern von nahezu allen fiktionalen Bearbeitungen Theresienstadts ab, als er die historische Realität stark verfremdet und durch seine symbolische Herangehensweise einen grotesken und bizarren Schauplatz erschafft, in dem der historische Ort nur schwer auffindbar und vor allem abgrenzbar ist. Die 'Als-ob-Welt' Frido Manns führt die Paradoxie Theresienstadts unmittelbar vor Augen und arbeitet dafür mit der Komplexität von drei Ebenen: Realität, Fiktion und Wiedergabe von Realität in spielerischer Form innerhalb des Festspielstückes. Aufgrund der subversiven und komplexen Herangehensweise sollte der Rezipient dieser Parabel in jedem Fall ausreichend informiert sein, um die Umsetzung korrekt einordnen und das Geschichtsbild davon absondern zu können.

Die (semi)fiktionale Literatur zu Theresienstadt hat dazu geführt, dass aus Fiktion im Lauf der Jahre Anteile historischer Realitätsentwürfe wurden. Die Geschichten und die Sujets haben sich im kollektiven Gedächtnis festgesetzt und prägen die Vorstellungsbilder. Da die bevorzugten Gegenstände der fiktiven Umsetzungen Theresienstadts wie *Brundibár*, das *Requiem* oder *Der Kaiser von Atlantis* ohnehin signifikant in Erinnerungskultur und Forschung eingebunden sind, können so auch die fiktiven Bearbeitungen zu einem Einflussfaktor auf das Bild des historischen Ortes Theresienstadt werden – allerdings im Vergleich zu den anderen Bereichen ein geringer, denn Theresienstadt wurde bislang verhältnismäßig wenig fiktionalisiert. Das verwundert, denn das ehemalige Vorzeigelager eignet sich in besonderer Weise für an der historischen Wirklichkeit orientierte Imaginationen. Solche Produktionen sind ähnlich einer Symbiose für beide Seiten fruchtbar. Einerseits wird Theresienstadt auf diesem Weg erweitert darstellbar, andererseits erweist sich Theresienstadt als dankbarer Gegenstand für Romane und Spielfilme. Vor allem im filmischen Bereich bieten sich vielfältige Produktionsmöglichkeiten an, denn prinzipiell ist Theresienstadt für den Film ergiebiger als die anderen Lager. Zu den

inhaltlich umsetzbaren filmischen Motiven treten hier neben Hunger, Tod, Angst, und Transport Faktoren wie Kulturleben, Filmarbeit, Kommissionsbesuch, 'Stadtverschönerung', Maleraffäre usw.

Fiktion erweist sich trotz ihres Stilisierungspotenzials also als eine sinnvolle Möglichkeit, weiterführendes Interesse an Theresienstadt zu wecken und neue Zielgruppen zu erreichen. Dazu könnten auch auditive Produktionen wie Hörspiele und Hörbücher beitragen. Entscheidend ist seitens des Lesers eine umsichtige Rezeption sowie seitens des Autors eine möglichst genaue Information bezüglich des jeweiligen Verhältnisses von Fiktion und Realität.

2.3.7 Eckpfeiler Propagandafilm und Kulturleben: *Dokumentarfilme zu Theresienstadt*

Es existieren nur einige fiktive filmische Produktionen zu Theresienstadt. Unter ihnen *Der letzte Schmetterling* (Poslední Motýl, 1990) von Karel Kachyna und *Transport aus dem Paradies* (Transport z ráje, 1962) von Zdenek Brynich. Spielfilme verhandeln Theresienstadt thematisch – ähnlich vielen Dokumentarfilmen – meist anhand des Kulturlebens oder des Propagandafilmdrehs, um die Trugwelt aufzuzeigen. So zeigt der Pantomime Antoine Moreau in *Der letzte Schmetterling* durch seine Kunst der Welt die Wahrheit. Zuvor hatte man ihn gezwungen, im 'Freistaat' Theresienstadt eine Aufführung des Kindertheaters für den Besuch einer Delegation des Internationalen Roten Kreuzes vorzubereiten. Mit der Zeit durchschaut der Hauptprotagonist jedoch die wahre Natur des Lagers und beschließt, mit der Sprache der Pantomime darüber zu informieren.

Als ergiebiger erweisen sich für die vorliegende Analyse die Dokumentarfilme zu Theresienstadt. Sie arbeiten nur in seltenen Fällen mit fiktiven Elementen und integrieren den Aspekt 'Kulturleben' deshalb filmtechnisch vielfältiger und stilistisch anschaulicher. Zudem wird in ihnen der Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* signifikant verarbeitet. Im Folgenden sollen daher einige übereinstimmende Charakteristika der Dokumentarfilmproduktion rund um das Thema Theresienstadt dargestellt werden. Ziel ist, auch in diesem Bereich des Marktes eine durch zahlreiche Adaption evozierte Betonung des Theresienstädter Kulturlebens nachzuweisen.

Den Filmemachern stehen zur dokumentarischen Darstellung Theresienstadts im Wesentlichen folgende Materialien zur Verfügung: historische Fakten, Zeitzeugen

und ihre Berichte, die Fragmente des Propagandafilms, Fotos (auch Standbilder aus dem Propagandafilm werden als Fotos genutzt), die Aufnahmen Maurice Rossels, private Fotografien der Opfer, Porträts, Zeichnungen, schriftliche Dokumente jeder Art, Gedichte, musikalische Elemente (z. B. Verdis *Requiem* als musikalische Szenenuntermalung), Reinszenierungen von Aufführungen, Nachstellung von Szenen oder fiktive Umsetzungen, abgefilmte Gegenstände (meist mit symbolischer Aufladung), Aufnahmen aus dem heutigen Terezín und der Gedenkstätte sowie meist weiterführend erläuternd oder gegenüberstellend kontrastiv eingesetzte Materialien anderer Stätten des Holocaust (z. B. die Rampe in Auschwitz) und Nazideutschlands (Nazifunktionäre, Konferenzen, Massenveranstaltungen, Aufmärsche, Dokumente). Filme leben als audiovisuelle Konstrukte von Bildern, insbesondere von bewegten Bildern, weshalb für die Darstellung Theresienstadts neben Aufnahmen aus dem heutigen Terezín vor allem die Zeichnungen der Kinder und der professionellen Maler sowie die erhaltenen Fragmente des Propagandafilms⁴⁰⁸ herangezogen werden. Diese bildlichen Eindrücke stehen symbolisch für den trügerischen Charakter des Lagers. Sie repräsentieren in anschaulicher Weise Schein und Sein Theresienstadts. Als audiovisuelle Produktionen bedienen sich die Dokumentarfilme ebenso intensiv einer Ton- oder Musikgestaltung. Hierbei erweist sich vor allem das Theresienstädter Musikleben als filmisch umsetzbar.

Kulturleben als filmisches Sujet der Dokumentationen:

Dem Kulturleben wird in nahezu allen Filmen zu Theresienstadt mindestens ein Abschnitt eingeräumt. Die Dokumentationen sind voll von unterschiedlichsten Darstellungen der Theresienstädter Kulturarbeit, was eine Betonung dieses Teilbereichs evoziert. Vielfach wird die Kultur zur Entlarvung des Trugbildes genutzt, aber auch ihr Widerstandspotenzial und ihre Funktion als Überlebenshilfe werden thematisiert. In den Filmen, die Kultur vermitteln wollen, ist ein Konfliktpotenzial vorprogrammiert, denn künstlerisch tätige Häftlinge bleiben vor allem im Angesicht der Transporte eine befremdliche Vorstellung, und es besteht die Gefahr, dass der Film dem Gesamtkontext nicht gerecht wird, da das Kulturleben zu stark im Vordergrund steht und die katastrophalen Zustände im Lager in den Hintergrund treten. Oft wird der in jeder Hinsicht wirkungsvolle Aspekt 'Theresienstädter Kulturleben' in mehreren Sequenzen ausgiebig behandelt, und es

⁴⁰⁸ Daneben werden oft auch die erhaltenen Bildfragmente des Vorgängerfilms aus dem Jahr 1942 (Regie: Irena Dodalova) herangezogen.

widmen sich sogar ganze Dokumentationen der Kulturarbeit oder Teilbereichen wie der Musik. Das verwundert nicht, denn dieser Aspekt ist zweifelsohne ein nicht unbedeutendes Merkmal Theresienstadts:

„Es steht außer Frage, dass die Kultur Thema der Dokumentarfilme sein muss. Die Kultur war und ist ein Charakteristikum des Konzentrationslagers Theresienstadt.“⁴⁰⁹

Die Kultur ist zu wichtig, um nicht thematisiert zu werden. Die kreativen Leistungen und der intellektuelle Widerstand waren zu einzigartig, um in Vergessenheit zu geraten. Zudem belebt die Darstellung vor allem von Kunst die Dokumentationen. Sie werden in gewisser Hinsicht 'unterhaltsamer' und erhalten eine Art künstlerische Aufwertung, die sich automatisch auf die Bewertung der filmischen Produktion überträgt. Solche Aspekte sind nicht unwichtig, vor allem da Dokumentarfilme meist auch wirtschaftlich erfolgreich sein müssen. Die Integration von Elementen aus dem Theresienstädter Kulturleben bereichert also die Dokumentationen sowohl in inhaltlicher als auch in technischer Hinsicht: als Sujet und als Material.

Das Kulturleben wird dabei im Bildbereich großteils anhand von Plakaten aus der Herrmann-Sammlung oder Dokumenten der Abteilung 'Freizeitgestaltung' wie zum Beispiel einem Tagesprogramm der FZG zur Veranschaulichung der enormen Fülle und Bandbreite vermittelt. Daneben dienen Fotos und vor allem die zahlreich erhaltenen Zeichnungen der Veranschaulichung. Hier dominieren die Werke von Leo Haas und Fritz Taussig (Fritta), die Kinderzeichnungen Helga Weissová und die Filmskizzen von Jo Spier. Die Darstellung der Stätten, an denen Kulturarbeit geleistet wurde, verläuft häufig über Abfilmungen des heutigen Terezíns, so dass der Rezipient sie verorten kann. Oft werden die Lokalitäten durch nachgestellte Szenen oder künstlerische Darbietungen wieder 'zum Leben erweckt'. Hinzu kommen Reinszenierungen (die entweder extra für den Filmdreh einstudiert wurden, oder solche, die von einer Neuaufführung übernommen wurden), insbesondere der Opern *Der Kaiser von Atlantis* und *Brundibár*. Daneben fällt die Fülle an Aufnahmen künstlerischer und intellektueller Aktivität aus den Fragmenten des Propagandafilms ins Auge und auch die Vermittlung des Theresienstädter Kulturlebens über Zeitzeugenberichte, meist in Form von Interviews. Hier wird von besuchten Aufführungen berichtet, von den Künstlern oder von dem Mitwirken innerhalb der Kulturarbeit. Viele Zeitzeugen sprechen explizit über die starken emotionalen Eindrücke, die kulturelle Veranstaltungen in Theresienstadt bei ihnen hinterlassen haben. Auf auditiver Ebene begleiten meist Kommentare aus dem Off die

⁴⁰⁹ Stüwe: *Der „Theresienstadt-Film“*, S. 59.

Darstellung des Kulturlebens, oft werden die Ausschnitte auch mit Kompositionen aus Theresienstadt oder solchen, die dort aufgeführt wurden, unterlegt.

Der Propagandafilm *Theresienstadt* als Sujet der Dokumentarfilme:

Der 1944 in Theresienstadt gedrehte Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* besticht in erster Linie durch seine Einzigartigkeit. In seiner unvergleichlichen Verlogenheit und seinem schier unglaublichen Entstehungszusammenhang ist er eine Ausnahmeerscheinung, die mit keinem anderen filmischen Machwerk vergleichbar ist. Dieser Film, von dem sich nur einige Fragmente erhalten haben, ist kein typischer Propagandafilm und erst recht kein Dokumentarfilm. Zwar arbeitet er mit einem Scheindokumentarismus, und die propagandistische Wirkung ist unverhohlen, dennoch gliedert er sich nicht in die jeweiligen Genres ein. Der ungewöhnliche Film ist in der Theresienstädter Erinnerungskultur zu einem zentralen Baustein avanciert. Vor allem durch die audiovisuelle Vermittlung finden die geschönten Szenerien Eingang in die Vorstellungswelt des Rezipienten. Obwohl als Lüge enttarnt⁴¹⁰, können die Bilder in visuellen Kontexten ihre trügerische Wirkung entfalten. Das Betrachtete wird nicht als Realität gewertet, aber mit dem historischen Ort unweigerlich assoziiert. Die filmische Wirkung der Bilder ist bis heute ungebrochen, und die unter Nazi-Regie entstandenen Aufnahmen prägen das Bild des ehemaligen Lagers.

Das Kulturleben zu zeigen, war den Nationalsozialisten ein zentrales Anliegen, deshalb ist es wesentlicher Bestandteil des Propagandafilms und Sujet zahlreicher Sequenzen. Da diese Kulturarbeit, die es ja tatsächlich gab, gleichzeitig die Leistung und den Widerstand der Opfer zeigt, ist sie für die filmische Vermittlungsarbeit von doppeltem Interesse. Daher finden vor allem Szenen kultureller Betätigung immer wieder Eingang in die Dokumentationen über Theresienstadt. Hierbei dominieren Aufnahmen der Probe von Krásas Kinderoper *Brundibár* (Schlusszene), des Vortrags von Emil Utitz, der Jazzband Ghetto-Swingers sowie des Konzertes unter der Leitung von Karel Ancerl. Daneben ist die Fußballspiel-Szene als sportliches 'Großevent' von Bedeutung. Ihre Authentizität ist tragischerweise nicht zu unterschätzen. Die Aufnahmen sind nicht nachträglich bearbeitet, und das, was sie zeigen, fand tatsächlich so in Theresienstadt statt. Deshalb stellt Karel Margry fest:

⁴¹⁰ Die Aufnahmen werden entweder durch einen Sprecher eingeleitet, oder es werden die Erläuterungen 'nazi staged' oder 'Nazi-Propagandafilm' eingeblendet.

„In einer abschließenden Betrachtung könnte man sagen, dass die eklatanteste Lüge des Films in dem liegt, was er nicht zeigt.“⁴¹¹

In gewisser Weise lässt sich schlussfolgern, dass der Theresienstädter Propagandafilm aufgrund seiner Ungewöhnlichkeit und seiner schauerlichen Faszination einen gewissen 'Popularitätseffekt' erzielt, wodurch er einen breiten Raum innerhalb der Erinnerungskultur einnimmt. An ihm lässt sich der paradoxe Charakter des Lagers und die Scheinhaftigkeit seiner Innenwelt am anschaulichsten zeigen. Filmische Bilder besitzen grundsätzlich eine einprägsamere Wirkung als Worte, Fotos und Zeichnungen. Nicht umsonst versuchen viele Dokumentarfilmer, die Zeichnungen aus Theresienstadt durch geschickte Kameraführung zum 'Leben zu erwecken', und bauen fiktive und nachgestellte Elemente in ihre Produktionen ein, um so weitere bewegte Bilder präsentieren zu können. Interessant ist die Tatsache, dass das Theresienstädter Kulturleben innerhalb der Dokumentationen oft auch über den weitaus unbekannten Vorgängerfilm von *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* aus dem Jahr 1942 dargestellt wird⁴¹². Unter den erhaltenen Filmbildern befinden sich auch seltene Aufnahmen aus dem Kaffeehaus und von Kabarettveranstaltungen⁴¹³.

Anhand von drei Filmen soll im Folgenden die signifikante thematische sowie materielle Nutzung des Kulturlebens und des Propagandafilms im Genre des Dokumentarfilms aufgezeigt werden. Bei den ausgewählten Beispielen handelt es sich zum einen um zwei Dokumentationen des gesamten Lagers, daneben um einen Film, der sich speziell einem künstlerischen Thema widmet. Eine Analyse einzelner Sequenzen und filmischer Techniken wird Aufschluss über die Rolle der Kulturarbeit in den dokumentarischen Filmproduktionen geben können.

1. Mesto darované (dt. Die geschenkte Stadt, Vladimir Kressl, 1965)

Den Machern der Dokumentation *Die geschenkte Stadt* standen zum frühen Zeitpunkt der Entstehung in erster Linie zwei Darstellungsmittel zur Verfügung: die kurz zuvor aufgetauchten Filmfragmente und die erhaltenen Zeichnungen. Folglich arbeitet dieser Film vor allem mit einer unmittelbaren Kontrastierung im Sinne einer noch weitestgehend unreflektierten Entlarvung. Neben den Zeichnungen bildet die Tonspur das entlarvende Moment der Aufnahmen des vermeintlichen

411 Margry: *Das Konzentrationslager als Idylle* (Internet).

412 Vgl. zum Beispiel *Ghetto Theresienstadt* bei 33:30 min.

413 Vgl. Margry, Karel: *Ein interessanter Vorgänger: Der erste Theresienstadt-Film (1942)*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1998*, Prag 1998, S. 203.

'Dokumentarfilms'. Der Sprecher setzt gegen die verlogenen Filmbilder aus dem Off Fakten zur Realität Theresienstadts. Es ging zu diesem frühen Zeitpunkt zunächst darum, die Lüge von Theresienstadt filmisch zu entlarven und die tragische Realität des Lagers darzustellen. In den Dienst dieses Impetus werden auch die Zeichnungen und die Aufnahmen des Kulturlebens aus dem Propagandafilm gestellt und noch nicht als Teil eines Theresienstädter Kulturlebens präsentiert. In Kressls Dokumentation fehlt eine Differenzierung der Kultur des Lagers noch weitestgehend; sie wird ausschließlich als Bestandteil der Täuschung inszeniert. Das erklärt sich ohne Zweifel aus dem frühen Produktionsjahr.

Anhand folgender repräsentativer Sequenz soll die Technik des Films verdeutlicht werden. Es wurde bewusst die Szene gewählt, in der dies anhand von Aufnahmen des Kulturlebens erfolgt. Auf der Bildebene werden dem Propagandafilm entnommene Bilder des Kulturlebens gezeigt. Dazu zählt ein Sprecher aus dem Off die Transporte auf, die von Theresienstadt nach Osten abgingen. Langsam mischen sich Zuggeräusche in die Szenerie, die Musik schwillt zu einer aufbrausenden Dramatik an und geht dann auf Bild- und Tonebene unmittelbar über in die Musik und die Darstellung einer Konzertaufnahme aus dem Propagandafilm. Aus dem Off dazu Fakten zu Theresienstadt als Teil der Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten.

2. Ghetto Theresienstadt – Täuschung und Wirklichkeit (Irmgard von zur Mühlen, 1997)

Irmgard von zur Mühlen widmete sich in den 1990er Jahren dem Kulturleben bereits differenzierter, obwohl der Impetus des Films – wie der Titel belegt – ebenfalls die Entlarvung der Täuschung ist. Die Produktion verfolgt grundsätzlich einen ähnlichen Stil wie *Mesto darované*, allerdings weitaus vielfältiger. *Ghetto Theresienstadt* arbeitet in Bezug auf die Thematik des Kulturlebens vor allem mit den Zeichnungen, mit den Plakaten der Herrmann-Sammlung, mit dem erhaltenen Filmmaterial des Propagandafilms und schließlich in ganz ausgeprägter Art und Weise mit den Aussagen verschiedener Zeitzeugen in abgefilmten Interviewsequenzen. Von zur Mühlers Dokumentation ist chronologisch aufgebaut und verortet innerhalb des Zeitgeschehens kapitelartig thematische Aspekte. Dadurch wird das Kulturleben gleich an zwei Stellen eingehender verhandelt.

Nach circa 30 Minuten Spielzeit erfolgt über den trügerischen Schein von Normalität

durch das Ghettogeld, die Bank und die für die Häftlinge nutzlosen Geschäfte ein Übergang zum ersten Propagandafilm aus Theresienstadt. Dazu äußert sich der Experte Karel Margry, erhaltene Fragmente werden eingespielt. Während Szenen aus dem Bahnbau von Bauschowitz nach Theresienstadt gezeigt werden, leitet der Sprecher aus dem Off mit folgenden Worten zum Kulturleben über:

„Aber man filmte auch eine Kabarettaufführung auf einer improvisierten Bühne. Theater und Musik gab es wirklich. Von Anfang an trafen sich die Bewohner der Kasernen zu Kameradschaftsabenden, daraus entwickelte sich die sogenannte Freizeitgestaltung mit einem vielfältigen Programm an Vorträgen, Konzerten, Aufführungen aller Art.“⁴¹⁴

Zu diesen Aussagen sieht der Rezipient zunächst besagten Kabarettausschnitt aus dem Propagandafilm, sowie darauffolgend ein Wochenprogramm der Darbietungen der 'Freizeitgestaltung', dann wieder eine Kabarettszene aus dem Vorgängerkino. Dazu die gewichtigen Worte des Sprechers: „Kultur und Theresienstadt sind untrennbar miteinander verbunden. Die SS gewährte den Häftlingen diesen Spielraum.“⁴¹⁵ Das Kulturleben wird ähnlich Kressls früher Produktion zunächst unmissverständlich über die Thematik der Vortäuschung beziehungsweise des Scheins eingeleitet. Einmal als missbrauchter Gegenstand gekennzeichnet, widmet sich von der Mühlen dem Aspekt 'Kulturleben' differenzierter. Tatsächlich war das Kulturleben nicht nur Mittel zur Täuschung, sondern auch Spielraum für die Häftlinge. Allerdings erzeugt der Terminus 'gewähren' einen missverständlichen Eindruck bezüglich der Motivation und der Beschaffenheit des Freiraums. Daran anknüpfend berichtet eine Zeitzeugin davon, Verdis *Requiem* und Smetanas *Verkaufte Braut* zum ersten Mal in Theresienstadt gesehen zu haben. Dazu werden die jeweiligen Plakate aus der Herrmann-Sammlung eingeblendet. Sie sagt, es sei schwer zu beschreiben, was man bei diesen Aufführungen empfunden habe. Vor allem aber habe sie sich immer vorgestellt, wie es sein muss, mit vollem Bauch im Theater zu sitzen. Eine andere Zeitzeugin beschreibt ebenfalls die Ambivalenz des Kulturlebens in Theresienstadt. Es seien viele ausgezeichnete Künstler und ausgezeichnete Kapellen dort gewesen. Die aufkeimende Hoffnung innerhalb transportfreier Zeiträume, die zu verstärkter kultureller Betätigung geführt hat, bezeichnet sie allerdings als Psychose. Zudem betont sie, dass die Veranstaltungen selbstverständlich immer unter schrecklichen Bedingungen stattgefunden hätten. Dennoch bedeuteten sie für die Menschen eine Hoffnung, dass es noch etwas anderes

414 Transkription Mai 2008: *Ghetto Theresienstadt – Täuschung und Wirklichkeit* (Regie: Irmgard von zur Mühlen, 1997), Quelle: Privatbesitz.

415 Ebd.

gebe außer dem Hunger und der ständigen Angst vor Transporten. Sie bezeichnet die Kulturarbeit des Lagers darauf bezogen als eine „wunderbare Injektion gegen die Depressionen und die schreckliche Umgebung“⁴¹⁶, da man bei den Aufführungen für eine Weile habe vergessen können, wo man sich befand. Der Sprecher leitet daraufhin über zum Kaffeehaus, die entsprechenden Aufnahmen aus dem ersten Propagandafilm werden eingeblendet. Aus dem Off berichtet eine Zeitzeugin von dem unnatürlichen Besuch im Kaffeehaus. Sie sei sich bewusst gewesen, dass das alles künstlich war. Sie habe sich immer vorgestellt, dass es so aussehen müsste, wenn normale Leute im Kaffeehaus sitzen. Sie allerdings wusste, was sie 'zu Hause' erwartete. Im Anschluss geht der Film über zum unfreiwilligen Mitwirken der Häftlinge an dem Filmdreh.

Etwa 15 Minuten später thematisiert die Dokumentation ein zweites Mal kurz das Kulturleben, diesmal eingeleitet über die Fähigkeit zur Selbsttäuschung durch die Unwissenheit über den Massenmord im Osten und den Transportstopp zwischen Februar und September 1943: wieder also eine chronologisch adäquate Eingliederung, die mit folgenden Worten des Sprechers aus dem Off kommentiert wird:

„Das (die Transportpause) trug ebenso wie leichte Verbesserungen der Lebensverhältnisse zur Selbsttäuschung der Insassen bei.“⁴¹⁷

Entscheidend ist, dass diese Selbsttäuschung nicht unmittelbar negativ konnotiert wird. Im Gegenteil, in der folgenden Szene äußert eine Zeitzeugin, es sei wunderbar, dass man die Fähigkeit habe, alles zu vergessen. In diesem Zusammenhang berichtet sie davon, dass das *Requiem* trotz schrecklicher Bedingungen aufgeführt wurde. So habe man für einige Momente vergessen können, was eigentlich los war. Auf diese positive Funktion von Kulturarbeit in Theresienstadt folgt durch den Sprecher die Überleitung zur propagandistischen Nutzung des Lagers – der 'Stadtverschönerung', des Kommissionsbesuches und schließlich des Filmdrehs. Hier werden einzelne Sequenzen des Propagandafilms in voll erhaltener Länge gezeigt. Neben der Fußballsequenz stechen besonders die Aufnahmen kultureller Veranstaltungen hervor. Neben dem Propagandafilm wird also auch dem Theresienstädter Kulturleben eine einzelne Episode der Dokumentation gewidmet, allerdings stets explizit unter der Prämisse von Täuschung und Wirklichkeit.

416 Transkription Mai 2008: *Ghetto Theresienstadt – Täuschung und Wirklichkeit* (Regie: Irmgard von zur Mühlen, 1997), Quelle: Privatbesitz.

417 Transkription Mai 2008: *Musik aus Theresienstadt* (Regie: Simon Broughton, 1993), Quelle: Privatbesitz.

3. Musik aus Theresienstadt (Simon Broughton, 1993)

In Simon Broughtons *Musik aus Theresienstadt* bestimmt ein Aspekt des Kulturlebens den gesamten Dokumentarfilm: das musikalische Schaffen. Eingeleitet wird die Thematik über eine Reinszenierung von Viktor Ullmanns Widerstandsoper *Der Kaiser von Atlantis* durch das Mecklenburger Opernensemble. Das Theresienstädter Musikleben wird so auf Anhieb symbolisch aufgeladen und dadurch entscheidend in die Richtung der positiven Bedeutung für die Häftlinge gelenkt. Im Anschluss werden die Lebensbedingungen Theresienstadts erörtert, die zwar schlecht gewesen seien, dennoch besser als in anderen Lagern. Diese Feststellung schafft trotz gleichzeitiger Betonung des schlechten Essens und der Todesrate einen Erklärungsansatz für die Entstehung des Musikschaffens. Über die Abteilungen der 'Selbstverwaltung' wird im Anschluss durch die Aussagen einer Zeitzeugin zum Kulturleben übergeleitet. Sie berichtet von der großen Anzahl an Künstlern in Theresienstadt und konstatiert: „Das kulturelle Leben entwickelte sich so von selbst.“

⁴¹⁸ Schnitt: Die Kamera fährt eine Treppe hinauf zu einem der Dachböden der Kasernen. In der nächsten Sequenz folgt daran anknüpfend eine Aufführung von Hugo Löwenthals *Volkswesen für Geige und Akkordeon* der Group for New Music. Neben Zeichnungen, Zeitzeugenaussagen und den Fragmenten des Propagandafilms gehören diese Reinszenierungen von Werken aus Theresienstadt zu den wesentlichen Gestaltungselementen der Dokumentation. Im Folgenden berichtet der für die Gedenkstätte Theresienstadt tätige Musikwissenschaftler David Bloch von der einzigartigen Vielfalt der Theresienstädter Musikarbeit. Er stellt fest, dass es dort fast jede Musikart gegeben hat, die auch in einer normalen Gemeinde existiert hätte. Es folgt die chronologische Entwicklung des Musiklebens, die den künstlerischen Bereich in propagandistische Nutzung und Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung differenziert. Broughtons Dokumentation setzt sich mit dem Kulturleben intensiver auseinander als von zur Mühlens Produktion. Um das Musikschaffen als Hauptsubjekt eines ganzen Films adäquat darstellen zu können, sieht er eine genaue Darlegung des paradoxen Kulturlebens anscheinend als Grundvoraussetzung. Im weiteren Verlauf von *Musik aus Theresienstadt* werden die vier Komponisten Viktor Ullmann, Gideon Klein, Hans Krása und Rafael Schächter als Symbol für eine verlorene Generation tschechischer Musik vorgestellt. Der Rezipient sieht Porträtbilder, Notenblätter, hört Zeitzeugen über sie berichten und erlebt Reinszenierungen ihrer Kompositionen. Aus

⁴¹⁸ Transkription Mai 2008: *Musik aus Theresienstadt* (Regie: Simon Broughton, 1993), Quelle: Privatbesitz.

dem Off erwähnt eine Zeitzeugin einen wichtigen, wenn auch problematischen Aspekt des Theresienstädter Kulturlebens:

„Innerhalb der Grenzwälle waren wir ziemlich frei. Freier als wir es draußen gewesen wären wo vieles verboten war und wo die Werke jüdischer Komponisten nicht gespielt werden durften. Innerhalb der Grenzwälle gab es kaum eine Zensur.“⁴¹⁹

Dann leitet sie über zu den ständig abgehenden Transporten und kommt zu dem Fazit: „Wir haben praktisch unter dem Galgen getanzt.“⁴²⁰ Schnitt: Reinszenierung von Hans Krásas Komposition *Tanz*. Die Dokumentation bemüht sich stets um eine möglichst ausgewogene Darstellung des Kulturlebens. Der künstlerische Freiraum und die positive Wirkung werden dabei ebenso thematisiert wie die propagandistische Nutzung und die mörderische Absicht dahinter. Einzelwerke wie Smetanas *Die verkaufte Braut* und Verdis *Requiem* und Hans Krásas *Brundibár* werden im weiteren Verlauf der Dokumentation gesondert hervorgehoben. Die Darstellung der Kinderoper erfolgt über Fakten aus dem Off, Aussagen der Pianistin Alice Herz-Sommer und der entsprechenden Sequenz aus dem Propagandafilm. *Brundibár* dient als Überleitung zum Kommissionsbesuch und *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. Eine Zeitzeugin spricht eine weitere wichtige Voraussetzung für das Musikschaffen in Theresienstadt an:

„Es waren die Menschen, die den Ort ausmachten. Die Stadt brummte, die Menschen hatten Hoffnung. Eine Situation wie diese, in der man zusammen lebte und zusammen künstlerisch tätig war, war einmalig. Es war keine hysterische Situation, es war ganz normal. Wir waren ja völlig unbelastet von den alltäglichen Dingen. [...] Also hatten wir Zeit, etwas zu erschaffen.“⁴²¹

Musik aus Theresienstadt hebt im weiteren Verlauf Einzelaspekte gesondert hervor: das Theresienstädter Kabarett, Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* und sein Studio für Neue Musik. Gegen Ende des Films findet sogar der Aspekt einer künstlerischen Einordnung der Werke aus Theresienstadt Beachtung. David Bloch spricht über die künstlerische Qualität von Produktionen der professionellen Komponisten:

„Viktor Ullmann, Pavel Haas, Hans Krása und Gideon Klein sind keine 'Komponisten aus Theresienstadt'. Sie alle – ausgenommen der junge Klein – hatten bereits vor dem Krieg einen musikalischen Stil entwickelt. Das Entscheidende ist die Qualität der Musik. Zum Glück wird diese Musik wieder zu einem Bestandteil des allgemeinen Repertoires des 20. Jahrhunderts. [...] Man darf jedoch nie vergessen, wo sie entstanden sind.“⁴²²

Diese Betrachtungsweise war zu diesem Zeitpunkt eine relativ neue Entwicklung und komplettiert eine umfassende Darstellung des Musikschaffens Theresienstadts. Über

419 Transkription Mai 2008: *Musik aus Theresienstadt* (Regie: Simon Broughton, 1993), Quelle: Privatbesitz.

420 Ebd.

421 Ebd.

422 Ebd.

die orchestrale Umsetzung von Viktor Ullmanns letztem Werk, der 7. Klaviersonate, die er selbst nie zu hören bekam, geht der Film über zu den Künstlertransporten nach Auschwitz im Oktober 1944. Die Dokumentation schließt mit dem Finale des *Kaiser von Atlantis*. Das Mädchen, der Trommler, der Harlekin und der Lautsprecher besingen mit aufgemalten Tränen den Tod. Schienen und Eisenbahngeräusche werden eingeblendet. Der Rahmen zum Anfang der Dokumentation ist damit geschlossen.

Musik aus Theresienstadt ist also wie folgt aufgebaut: Über einige Fakten zu den Lebensbedingungen in Theresienstadt und über eine darauf folgende Charakterisierung des Musikschafterns entwickelt sich die Produktion hin zu einzelnen Künstlern und einzelnen Werken. Dabei werden immer wieder Charakteristika des Theresienstädter Musikschafterns und einzelne Episoden eingestreut. Die Ambivalenz des Kulturlebens wird konsequent berücksichtigt. Broughton ist es gelungen, nahezu alle Aspekte in die Dokumentation zu integrieren. Sie besticht durch die Reichhaltigkeit des präsentierten Materials und der erwähnten Fakten. Dennoch kann eine Produktion, die ein künstlerisches Thema in den Mittelpunkt stellt, grundsätzlich ein stilisiertes Bild Theresienstadts fördern. Der unwissende Rezipient wird dem Musikleben in seiner individuellen Rekonstruktion des historischen Ortes automatisch einen großen Raum einräumen.

Als Fazit ergibt sich im filmischen Bereich ein ähnliches Bild wie auf allen anderen Gebieten und innerhalb der verschiedenen Medien. Auch hier ist die Einbindung des Kulturlebens deutlich gerechtfertigt – und zwar sowohl aus Sicht der Filmemacher als auch in Bezug auf eine adäquate Darstellung des historischen Ortes. Allerdings ergibt sich erneut die Gefahr, dass die Produktionen dem Gesamtkontext nicht gerecht werden, weil das Kulturleben zu stark im Vordergrund steht. Hinzu kommt die Tatsache, dass viele der Dokumentarfilme unter anderem über das Medium Fernsehen einem Massenpublikum zugänglich werden. Die meisten filmischen Produktionen sind auf unterschiedlichen TV-Sendern über den Bildschirm gegangen. Hier fallen vor allem die mehrfachen Ausstrahlungen von *Kurt Gerron. Gefangen im Paradies* (Originaltitel *Prisoner of Paradise*) und *Die Pianistin von Theresienstadt* auf. Ersterer war sogar für den Oscar nominiert und besitzt damit ohnehin einen enormen Bekanntheitsgrad. Ansonsten laufen die Filme in verschiedenen Kinos sowie in Institutionen, als Begleitprogramm zu Gedenkveranstaltungen und Ausstellungen und prägen das Bild des historischen Ortes über diese vielfältigen

Ausstrahlungsvarianten mit. Zudem kann die überwiegende Zahl der Spielfilme und Dokumentationen als VHS oder DVD auf dem öffentlichen Markt erworben werden. Die Spielfilme und Dokumentationen zu Theresienstadt werden also einem breiten und ganz unterschiedlichen Publikum zugänglich und erzielen dadurch eine große Wirkung innerhalb der Rezeption Theresienstadts.

2.3.8 Theresienstadt im 'Web': *Das Internet als massenmediale Vermittlungsform*

Schon lange zählt auch das Internet zu den Standardmedien für die Verbreitung von Kultur und Wissenschaft. Vor allem im Bereich der Kultur wird zunehmend durch das Web vermittelt. Im Bereich der Wissenschaft hält sich zwar eine gewisse Skepsis zu Gunsten papiergebundener Bücher, dennoch finden sich im Internet zahlreiche Aufsätze, Vortragsverschriftlichungen, Bucherläuterungen, Projekte, Artikel und andere Formen der Informationsvermittlung. Durch 'Google-Bücher' ist es inzwischen sogar möglich, ganze Publikationen in einer Onlineversion einzusehen. Somit ist das Internet als ein Träger von Erinnerungskultur und Forschung auch ein bedeutender Ort der Vermittlung von Geschichte. In Bezug auf das stilisierte Bild des historischen Theresienstadt lohnt also ein Blick auf die dortigen Darstellungen des ehemaligen Lagers.

Als Massenmedium spricht das 'World Wide Web' das größte Publikum an und ist damit eine ganz wesentliche Komponente des erinnerungskulturellen Marktes. Auf den Suchbegriff 'Theresienstadt' reagiert die internationale Suchmaschine *Google* mit ungefähr 330.000 Einträgen (davon allein 145.000 in deutsch).⁴²³ Neben historisch informativen Artikeln, Publikationshinweisen und Homepages von Einrichtungen und Institutionen finden sich darunter in großer Anzahl Bezüge zur Kulturarbeit. Dabei ist eine leichte Tendenz hin zum Musikleben erkennbar. Die Kombination 'Theresienstadt Kultur' in der Suchmaske ergibt über 51.000 Treffer, 'Theresienstadt Kunst' 57.800, die Eingabe 'Theresienstadt Musik' immerhin ganze 39.600⁴²⁴. Die verlinkten Internetbeiträge beziehen sich dabei insbesondere auf Aufsätze, Veranstaltungen, Publikationen, Filme, Institutionen, Bilder, Abdrucke der Kunstwerke aus Theresienstadt etc.

Die meisten Formen von Erinnerungskultur lassen sich per Internet vermitteln. Informationen können dabei entweder direkt übertragen werden, oder es wird durch

⁴²³ Stand: Oktober 2009.

⁴²⁴ Ebd. (am signifikantesten erhöht sich die Anzahl der Beiträge zum musikalischen Schaffen).

das Web auf weiterführende Elemente wie Veranstaltungen oder Publikationen hingewiesen. Im Folgenden seien nur zwei Beispiele herangezogen, um die Vielfältigkeit der Vermittlung vor allem des künstlerischen Bereichs per Internet zu verdeutlichen:

Unter der Internetadresse www.brundibar.de findet sich eine verlinkte Homepage der Chorakademie Göttingen zu *Brundibár*. Die Seite informiert in Form verlinkter

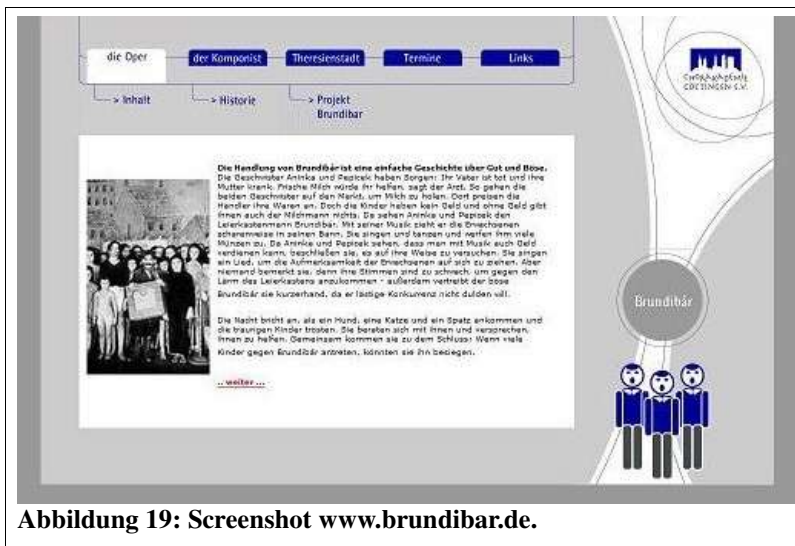


Abbildung 19: Screenshot www.brundibar.de.

Artikel über die Oper, den Komponisten und das ehemalige Lager Theresienstadt.

Unter dem Hyperlink 'Termine' informiert die Chorakademie über Termine im Rahmen

ihres Brundibar-Projektes und zusätzlich über jeweilig aktuelle externe *Brundibár*-Termine. Dabei handelt es sich neben Ausstellungen und Inszenierungen anderer Werke aus Theresienstadt in erster Linie um verschiedene Aufführungen der Oper, unter anderem um die des Gutenberg-Gymnasiums Erfurt und des Kinderorchesters der Tonhalle Düsseldorf. Dass die Kinderoper *Krásas* in aller Welt aufgeführt wird, hat sich bereits in den vorangegangenen Kapiteln herausgestellt. Durch das Internet werden diese Veranstaltungen in ihrer Gesamtheit publik, nur hier erhält der Rezipient einen Überblick über die Masse an Neuaufführungen und die Vielfalt der Initiatoren.

Bei Eingabe der Adresse <http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/wlaschek/> öffnet sich eine Verknüpfung des Fachbucharchivs des Literaturhauses Wien. Vorgestellt wird die von Rudolf Wlaschek herausgegebene Publikation *Kunst und Kultur in Theresienstadt. Eine Dokumentation in Bildern* aus dem Jahr 2001. Obwohl die Seite bislang nicht mehr aktualisiert wurde (der Preis ist noch in DM angegeben), finden sich im Beibtext zur Buchvorstellung einige interessante Zitate. Die Autorin Deborah Vietor-Engländer zieht bewusst Zeitzeugenaussagen heran, um die Bedeutung der Theresienstädter Kulturarbeit zu verdeutlichen, was wiederum dazu dient, die Signifikanz des vorgestellten Buches herauszustellen. Gleichzeitig

vermitteln die Zitate den zahlreichen Rezipienten aber ein bestimmtes Bild des ehemaligen Lagers. Es heißt hier unter anderem:

„Unvergesslich wird mir diese Aufführung sein. Solch erstklassige Künstler, solch musikalischer Genuß, da vergisst man Hunger, Kummer und alle Theresienstädter Sorgen für 2 Stunden. [...] Ein so grotesker Gegensatz zwischen geistig überragenden Leistungen auf der einen Seite und Hunger, Schmutz und Ungeziefer auf der anderen Seite.“⁴²⁵

Die Äußerung der Zeitzeugin Martha Glass zeigt zwar den Gegensatz von Kunst und Elend in Theresienstadt, dennoch setzt sich Glass mit künstlerischen Leistungen auf



hohem Niveau auseinander und beweist damit deren Existenz in Theresienstadt. Die Assoziation 'Kulturleben – Theresienstadt' ist damit unweigerlich hergestellt. Es folgen ähnliche Zitate, in denen die Rede ist von dem Großstadtniveau der Leistungen, von vollendeten künstlerischen Darbietungen, von überlegenen Künstlern und prachtvollen Stimmen. Hier werden Aussagen aus biografischen Publikationen herangezogen, die zu

dem Thema der vorgestellten Publikation passen, allerdings in dieser Darstellungsweise problematisch sind. Diese Tatsache wird dann auch im letzten Absatz des Textes berücksichtigt; das Gefahrenpotenzial der Stilisierung scheint auf der Hand zu liegen. Hier heißt es, die Publikation Wlascheks sei insofern Antwort auf die Frage, ob mit einer Darstellung kultureller Veranstaltungen dem trügerischen Bild des Vorzeigelagers in die Hände gespielt werde, als der Band ein

„einziges Gedenken an diese unzähligen Künstler, die versucht haben, mit ihrer Kunst andere Leben zu erhalten und von denen die meisten selbst Opfer der Vernichtung wurden“⁴²⁶

ist. Damit ist die Existenz des Buches gerechtfertigt und einer Stilisierung des Geschichtsbildes vorgebaut. Dennoch wird dem Betrachter der Homepage sowie dem Rezipienten des Bands von Wlaschek die Assoziation 'Theresienstadt – zahlreiche anspruchsvolle künstlerische Veranstaltungen' nahegelegt. Durch die Buchpräsentation im Internet wiederum werden noch dazu Zeitzeugenzitate einer

425 Buchvorstellung Wlaschek, Rudolf (Hg.): *Kunst und Kultur in Theresienstadt* (unter <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=4152&L=0>).

426 Ebd.

breiten Masse zugänglich, die in ihrem Inhalt einer näheren Interpretation bedürfen. Die Problematik der Paradoxie Theresienstadts überträgt sich also auch auf das Massenmedium Internet und wird hier einem breiten Publikum zugänglich. Schließlich sind die meisten Internetbeiträge nicht Web-spezifisch, sondern weisen fast immer Bezüge zu anderen Vermittlungsformen auf. Hier werden sie allerdings zu Botschaften des Mediums Internet. Das bedeutet, sie besitzen zusätzlich ein enormes Wirkungsfeld und sind in mediumsspezifische Formen gebracht. Web-Präsentationen zeichnen sich dabei insbesondere durch eine verkürzte und prägnante Darstellung aus. Das kann eine Stilisierung Theresienstadts befördern.

Interessant in Bezug auf Theresienstadt ist auch eine Betrachtung des internationalen Videoportals YouTube. Die 2005 gegründete und 2006 von Google Inc. übernommene Plattform für Online-Videos mit Sitz in Kalifornien ermöglicht das kostenlose Hochladen und Weitergeben von unterschiedlichsten Videoclips. Von Film- und Fernsehausschnitten über Musikvideos hin zu selbstgedrehten Filmen finden sich Beiträge zu nahezu allen erdenklichen Themen. YouTube (dt. 'du sendest') versteht sich durch seine Plattformfunktion als eine Art Wegbereiter der 'Sender' von Morgen. Die Popularität des Videoportals spiegelt sich in der großen Gemeinschaft derer wider, die die Möglichkeiten im Umgang mit den Video-Dateien nutzen, sowie in den zahlreichen internationalen Partnerschaften. Dennoch bleibt YouTube umstritten. Mangelnde Video-Qualität, Videos mit fragwürdigem Inhalt, Zweifel an der Authentizität der Inhalte sowie Urheberrechtsverletzungen haben in den Jahren des Bestehens mehrfach für Kontroversen gesorgt. Seitens des Zentralrats der Juden wurde sogar ein strafrechtliches Vorgehen gegen YouTube wegen rassistischer und volksverhetzender Videoclips angekündigt.

Dennoch ergibt die Eingabe des Schlagwortes 'Theresienstadt' in die Suchmaske der Homepage zahlreiche Treffer (ungefähr 137 Ergebnisse⁴²⁷). Zudem fällt auf, dass viele Mitglieder sich dem Thema in seriöser Weise widmen. Es finden sich individuell gestaltete Gedenkpräsentationen, Mitschnitte von *Brundibár*-Aufführungen sowie selbst gedrehte Aufnahmen von Fahrten in die Gedenkstätte. Interessanterweise gehört auch die Gedenkstätte Yad Vashem zu den Anbietern⁴²⁸ mit einem direkten Link zur Homepage der Institution. Auffallend verbreitet sind Ausschnitte aus dem Theresienstädter Propagandafilm. Es finden sich bei YouTube zahlreiche Filmauszüge, die meist knapp kommentiert rezipiert werden können. Das

427 Stand: Oktober 2009.

428 Vgl. YouTube-Profil Yad Vashem unter <http://de.youtube.com/user/YadVashem>.

ist insofern problematisch, als fehlende Informierung über diese filmischen Szenen eine adäquate Einordnung erschwert. Zu einem Auszug der Fußballspiel-Sequenz heißt es bei dem Anbieter beispielsweise lediglich:

„This video presents a football match between jewish teams in german nazi concentration and extermination camp in czechish city – Terezín.“⁴²⁹

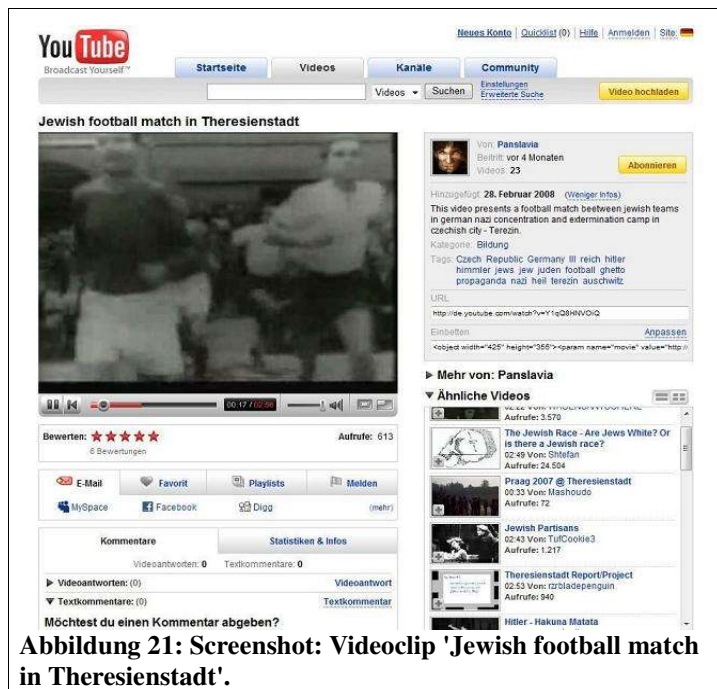


Abbildung 21: Screenshot: Videoclip 'Jewish football match in Theresienstadt'.

Die Zugehörigkeit zu einem Propagandafilm wird an keiner Stelle erwähnt, trotzdem hat der Anbieter als Kategorie des Videos 'Bildung' angegeben: eine problematische und fragwürdige Rezeption. Am signifikantesten lassen sich Mitschnitte internationaler *Brundibár*-Aufführungen bei YouTube nachweisen. Erneut steht Hans Krásas

Kinderoper an zentraler Stelle der Vermittlung Theresienstadts.

Das Fazit einer Analyse der Internetpräsenz von Theresienstadt bei YouTube muss lauten: YouTube ist ein kontroverses Vermittlungsmedium, dennoch lohnt ein Blick auf die dortige Kommunikation allein aufgrund seines Bekanntheitsgrades und der Popularität, die die Plattform vor allem bei Jugendlichen hat. YouTube kann ein Vermittlungszugang zur Jugend sein, deshalb sollte – vor allem in Bezug auf Aspekte wie den Holocaust und die dazugehörigen Themenbereiche – auf einen gewissenhaften Umgang mit der Videopräsenz geachtet werden.

Das Medium Internet trägt als wesentliches Vermittlungsfeld von Geschichtsbildern in seiner Massenwirkung entscheidend dazu bei, dass sich Vorstellungen herausbilden oder verfestigen. 'Theresienstadt im Web' – das bedeutet eine enorme Spannbreite an Vermittlungsangeboten, die gerade in diesem anonymen Medium schwer vollständig kontrollierbar und damit kommentierbar sind. Im Internet findet sich ein 'Sammelsurium' an Beiträgen zu Theresienstadt, deren Qualität und Vertrauenswürdigkeit stark variieren. Auch dieser ausgesprochen gut besuchte 'Verkaufsstand' des Marktes muss daher mit Sensibilität betrachtet werden.

⁴²⁹ YouTube-Video *Jewish football match* (unter <http://de.youtube.com/watch?v=sNLqjK6UMIc>).

2.3.9 Öffentliche Meinungsbildung: *Theresienstadt in der Presse*

In diesem Kapitel soll insbesondere die internationale 'Alltagspresse' als Vermittlungsmedium der Masse analysiert werden. Als repräsentative Beispiele werden Artikel aus der *Jerusalem Post*⁴³⁰, der *New York Times*⁴³¹ und der *Welt*⁴³² herangezogen. Seit Ende des 20. Jahrhunderts ergänzen zahlreiche Zeitungsverlage ihre gedruckten Ausgaben durch die Neuen Medien. In ihren Internetauftritten bieten sie unter anderem Einblick in aktuelle und archivierte Ausgaben. Diese Möglichkeit der Online-Präsenz wird für die vorliegende Analyse einzelner Artikel genutzt⁴³³, um zu einer allgemeinen Einschätzung der Adaption Theresienstadts in der Presse zu gelangen. Es gilt zu beachten, dass die Leserschaft der Printmedien deutlich größer ist und sich nicht alle Online-Beiträge auf die Printausgaben übertragen lassen.

Es fällt auf, dass das Lager Theresienstadt im Ganzen so gut wie nie alleiniges Sujet in Presseartikeln ist, vielmehr wird es entweder in größeren Zusammenhängen erwähnt oder über einen Einzelaspekt thematisiert. Neben seiner Integration in größere Themenkomplexe, Rezensionen, Filmvorstellungen, Zeitzeugenbiografien, Gedenkveranstaltungen, Dokumentenfunden, kulturelle Veranstaltungen, Neuerscheinungen (auch CDs), Ausstellungen oder Projekte lassen sich in allen vier überregionalen Zeitungen auch Themen aus der Theresienstädter 'Hochkultur' nachweisen. Wieder werden vor allem der Kinderoper *Brundibár*, der Musik und der bildnerischen Kunst aus Theresienstadt sowie einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wie Alice Herz-Sommer, Peter Kien oder den Komponisten vollständige Artikel gewidmet. Auch im Rahmen der anderen Beiträge finden sich immer wieder kulturelle Bezüge – zum Beispiel im Rahmen von Gedenkveranstaltungen, als Teilsujet von Ausstellungen oder als Lebensaspekt bekannter Persönlichkeiten wie Leo Baeck oder Ruth Klüger. Als massenmediales Vermittlungsorgan fungiert die Presse sozusagen als ein Arm von Forschung und Erinnerungskultur: als eine Art Bindeglied zum Leser. Folgerichtig übertragen sich signifikant erwiesene Präsentationsschwerpunkte wie *Brundibár* auch auf dieses Medium. Forschung und Erinnerungskultur werden sozusagen in einer dem Kommunikationsträger adäquat modifizierten stilistischen Form gespiegelt. Die Zeitungen bilden so eine weitere

430 Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives (unter <http://www.jpost.com/>).

431 New York Times Online (unter <http://www.nytimes.com/>).

432 Welt Online (unter <http://www.welt.de/>).

433 Stand: Januar 2009 (Vor allem archivierte Veröffentlichungen ab 1980 finden Berücksichtigung. Die Datierung der Online-Stellung weicht meist von dem Veröffentlichungsdatum ab, da die Artikel mitunter einen Tag früher im Netz stehen. Die Daten der Veröffentlichung sind meist auf der Homepage der Zeitungen einsehbar).

Projektionsfläche zur Darstellung des historischen Ortes Theresienstadt. Ähnlich dem Internet ist auch ihr Einfluss auf die Konstruktion von Geschichtsbildern nicht zu unterschätzen.

Für die vorliegende Analyse ist vor allem die Adaption kultureller Aspekte in der Presse von Bedeutung, weshalb in erster Linie Artikel zu *Brundibár* und der Musik aus Theresienstadt sowie die verschiedenen Präsentationszusammenhänge untersucht werden.

Jerusalem Post

In der *Jerusalem Post* finden sich im Archiv des Online-Auftritts 9 Artikel (1989-2005, Stand: Oktober 2009), in denen Hans Krásas *Brundibár* erwähnt wird. Darunter ein Bericht über eine Ausstellung des bekannten Kinderbuchautors und -illustrators Maurice Sendak, in der auch Teile des Bühnenbildes und Kostüme aus dessen *Brundibár*-Produktion abgebildet sind. Der Artikel erschien in der Ausgabe vom 29. April 2005 unter dem Titel 'Tales of terror and fun' (Autor: Meir Ronnen, Startseite: 34, Rubrik: Arts). In einem Beitrag vom 8. Juni 2001 mit dem Titel 'Brundibar lives on' (Autor: Barry Davis, Startseite: 22, Rubrik: Arts) geht es um die Biografie der Zeitzeugin Margit Silberfeld. In diesem Rahmen wird *Brundibár* vorgestellt und in Bezug zum Schicksal der Betroffenen gestellt. Im Anschluss zitiert der Artikel Äußerungen Silberfelds über *Brundibár*:

„Of course, for the survivors of Theresienstadt, Brundibar means a lot more than providing pure entertainment. "Brundibar was so important for us [...]. Almost all the children died in the Holocaust but if they left Theresienstadt with the music and songs of Brundibar it [putting on the opera] was worthwhile. The opera gave the children some hope – all the children who learned the songs felt 10 meters tall. I am very happy that Brundibar is still performed today.“

⁴³⁴

Auch hier werden die Anschaulichkeit und die Emotionalität der Opfer pressetechnisch genutzt. Als Headline fungiert die Unsterblichkeit von *Brundibár*, innerhalb des Artikels wird das Werk als wertvoller und hoffnungspendender Kontrast zum tödlichen Schicksal der Kinder aus Theresienstadt herausgestellt. In der Ausgabe vom 25. November 1991 wird *Brundibár* im Rahmen einer Gedenkveranstaltung zum 50. Jahrestag Terezíns⁴³⁵ erwähnt (Autor: Greer Fay Cashman, Startseite: 3, Rubrik: News). Es heißt, viele der Anwesenden hätten geweint, als ein Kinderchor eine Auswahl an Liedern aus *Brundibár* gesungen hat. Viele Zuschauer hätten zudem eingestimmt, da sie sich immer noch an Text und

⁴³⁴ Davis, Barry: 'Brundibar lives on' (Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives, 8. Juni 2001 unter <http://www.jpost.com/Cooperations/Archives/>).

⁴³⁵ Gemeint ist das Lager Theresienstadt.

Musik erinnern, auch wenn einige damals selbst gar nicht an der Oper mitgewirkt haben. Wieder wird die durch den Entstehungszusammenhang evozierte Emotionalität der Oper für den Artikel genutzt. Zwei weitere Beiträge verorten *Brundibár* innerhalb des Theresienstädter Musiklebens. Das eigentliche Thema beider Texte ist eine künstlerische Wertschätzung der Werke aus Theresienstadt – nicht nur als Dokumente, sondern als Musik. Am 5. Mai 1997 erschien in der *Jerusalem Post* der Artikel 'Music from Theresienstadt' (Autor: Michael Ajzenstadt, Startseite: 05, Rubrik: Arts), in dem es um das 'Theresienstadt Music Memorial Project' geht. Dabei zählt laut Bericht in erster Linie das Andenken an die ermordeten Künstler und die Kraft der Kunst, aber auch die musikalische Leistung der „first-rate accomplished solid musicians who knew their craft“⁴³⁶. In dem Artikel 'Notes out of hell' vom 30. Juni 1989 (Autor: Pamela Kidron, Startseite: 4, Rubrik: Features) geht es um ein Projekt des Musikwissenschaftlers David Bloch die Kompositionen aus Theresienstadt betreffend. Zunächst wird rekonstruiert, auf welchen Wegen sich die einzelnen Notenblätter und Partituren von Komponisten aus Theresienstadt erhalten haben. Dabei werden, das scheint typisch für Zeitungsartikel, besonders Gideon Klein und Viktor Ullmann hervorgehoben. David Bloch hat 50 dieser Werke gefunden und zusammengetragen. Er erklärt bezüglich der eingeschränkten Veröffentlichung und geringen Anzahl an Konzerten dieser Musik⁴³⁷:

„My own feeling, and this is what ignited me about this project [...] is that the music is much more than admirable resistance. This music is significant by any standard of composition. It's a wonderful heritage that should be kept alive, not only for the memory of those who were senselessly murdered but also because it's good music. The only real way to test this is to present the music in a concert without indicating the circumstances under which it was written. The Kronos Quartet, for example, has already incorporated Ullman's Third String Quartet into their repertoire.“⁴³⁸

Bloch fordert, die Werke nicht nur als bewundernswerte Dokumente, sondern vor allem als anspruchsvolle Musik zu begreifen, und geht dabei sogar so weit zu konstatieren, der einzige Test dafür sei, die Musik ohne Erwähnung ihres Entstehungszusammenhangs in einem Konzert zu präsentieren: für den Publikationszeitpunkt des Artikels eine weitgehend neue Sichtweise, ein attraktiver Aspekt also für die Leser der Zeitung.

Später erschienene Artikel zeigen, dass sich die Anzahl an Konzerten mit

436 Ajzenstadt, Michael: *Music from Theresienstadt* (Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives, 5. Mai 1997 unter <http://www.jpost.com/Cooperations/Archives/>).

437 Der Artikel stammt aus dem Jahr 1989. Heute werden die Theresienstädter Kompositionen vermehrt international aufgeführt, es sind zudem zahlreiche CDs erschienen.

438 Kidron, Pamela: *Notes out of hell* (Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives, 30. Juni 1989 unter <http://www.jpost.com/Cooperations/Archives/>).

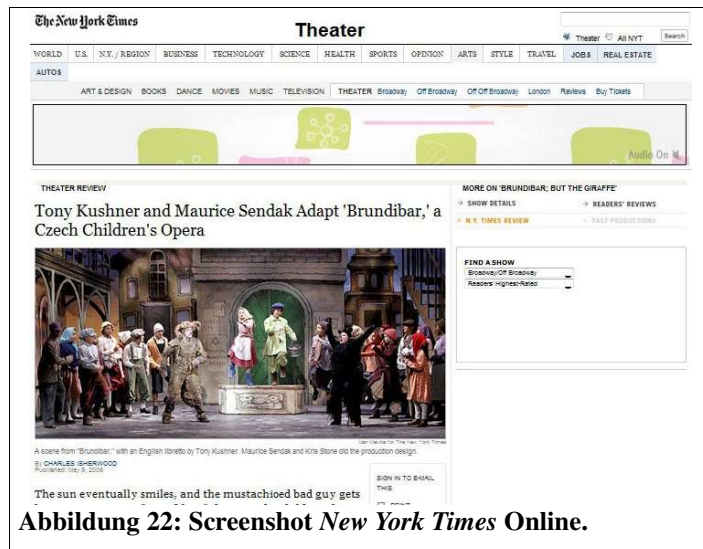
Kompositionen aus Theresienstadt im Verlauf der Zeit vermehrt hat. In einem 'Concert Review' vom 20. April 2004 ist zum Beispiel die Rede von einem Konzert des Israel Philharmonic Orchestra aus Werken der Theresienstädter Häftlinge. Andere Beiträge informieren über die von Bloch organisierten Konzerte.

Auf die Eingabe des allgemeinen Begriffes 'Theresienstadt' in die Suchmaske der *Jerusalem Post* ergeben sich ganze 340 Treffer (Stand: Oktober 2009). Das verwundert im Fall einer israelischen Tageszeitung nicht. Meist ist das Lager eingebunden in Biografien (zum Beispiel 'Lucy Mandelstam, 81 – From Vienna to Netanya, 1948' vom 21. März 2008), vielfach auch in umfassendere kulturelle Zusammenhänge (zum Beispiel 'Czech Jewish composers' vom 13. April 2007 oder 'Conductor pays tribute to Holocaust artists' vom 5. Mai 2005 oder 'Czech stamp honors Holocaust artist' vom 21. Januar 2005), vor allem aber in größere Themenkomplexe mit Schwerpunkt auf dem Holocaust. Auffallend ist, dass sich zahlreiche Artikel über Holocaust-Künstler im Allgemeinen speziell auf Theresienstadt beziehen. Das spiegelt die Situation innerhalb der Theresienstadt-Publikation wider. Weiterhin ist ein Artikel vom 13. Februar 2003 erwähnenswert, der unter dem Titel 'Holocaust drama gets seven Oscar nods' (Autor: Tom Tugend, Startseite: 10, Rubrik: Kunst) über die sieben Oscar-Nominierungen des Dokumentarfilms *Prisoner of Paradise* über den Schauspieler und Regisseur Kurt Gerron berichtet. Eine solche besondere Auszeichnung eignet sich ohne Frage für die redaktionelle Berichterstattung. So wird auch die Raumfahrt Ilan Ramons mehrfach thematisiert sowie die journalistisch wirksame Mitnahme der Zeichnung 'Mondlandschaft' von Petr Ginz (zum Beispiel 'Holocaust helped define Ramon's identity', Autor: Elli Wohlgelernter, 3. Februar 2003, Startseite 4, Rubrik: Nachrichten).

Resümierend fallen folgende signifikante Merkmale der Integration des Sujets Theresienstadt im Online-Archiv der *Jerusalem Post* auf: Theresienstadt wird auffallend häufig über kulturelle Aspekte verhandelt. Ansonsten findet es entweder im Rahmen des Holocaust als eines der Lager Erwähnung oder im Zusammenhang mit Veranstaltungen in der Gedenkstätte. Neben außergewöhnlichen Ereignissen werden vor allem *Brundibär* und die musikalischen Kompositionen aus Theresienstadt auffallend häufig thematisiert. Vor allem die Rubriken Arts, News und Features erweisen sich als die Bereiche der printmedialen Vermittlung Theresienstadts.

New York Times

Der Suchbegriff 'Brundibár' ergibt auf der Homepage der *New York Times* (NYT) ganze 373 Ergebnisse (1981-2008, Stand: Oktober 2009). Dabei steht die Kinderoper beim Online-Auftritt der einflussreichen Zeitung meist in Zusammenhang mit verschiedenen Inszenierungen in den USA, insbesondere der Übersetzung und Neubearbeitung durch Maurice Sendak und den Drehbuchautor und Schriftsteller



Tony Kushner. Ansonsten ist *Brundibár* auch in der NYT mehrfach in die Thematik 'Musik aus Theresienstadt' eingebunden. In der Ausgabe vom 9. Mai 2006 wird berichtet: 'Tony Kushner and Maurice Sendak adapt *Brundibar*⁴³⁹, a Czech Children's Opera' (Autor:

Charles Isherwood, Rubrik: Theatre). Der Artikel ist durch zwei Aufnahmen der Inszenierung in Manhattan (Mai 2006) illustriert. Die Fotos zeigen das bunte und freundliche Bühnenbild der Kinderoper. Das größere Foto wirkt aufgrund der tänzerischen Bewegung der Darsteller dynamisch, zu sehen sind die Hauptprotagonisten Pepicek und Aninka, die Katze und der Hund sowie die anderen Kinder. Die Aufnahme zeigt also die solidarische Gemeinschaft und ihren Sieg über *Brundibár* und erfüllt damit ihre Aufgabe als Blickfang, Symbol und Emotionsfaktor. Dementsprechend wird der Text über das Dargestellte eingeleitet und bringt schnell die kontrastive Überleitung zum tragischen Hintergrund der schlichten Kinderoper und zur Aufführung in Manhattan:

„The sun eventually smiles, and the mustachioed bad guy gets his comeuppance in 'Brundibar', the opera for children that opened last night at the New Victory Theater. But the story behind this little musical charmer does not include many happy endings.“⁴⁴⁰

Der Artikel wird also über eine Situationsdarstellung eröffnet. Genau das macht *Brundibár* pressetechnisch so effektiv: Sie ist plastisch und symbolisch. Im Folgenden berichtet der Artikel über die Entstehung *Brundibárs* und ihre

⁴³⁹ In den englischsprachigen Zeitungen wird die tschechische Schreibweise 'Brundibár' überwiegend vernachlässigt.

⁴⁴⁰ Isherwood, Charles: *Tony Kushner and Maurice Sendak Adapt 'Brundibar,' a Czech Children's Opera* (New York Times Online, 9. Mai 2006 unter <http://theater.nytimes.com/2006/05/09/theater/reviews/09brun.html>).

außergewöhnliche Rezeption in Theresienstadt. Dabei werden beide Seiten – „small respite from misery“ und „exploited by the Nazis for propaganda purpose“⁴⁴¹ – berücksichtigt. Über den traurigen Hintergrund der Oper erfolgt die Überleitung zur aktuellen Inszenierung durch Kushner und Sendak. Vor jeder Aufführung wird das kleine Stück 'But the Giraffe' von Adolf Hoffmeister gezeigt, um den Kindern den historischen Kontext sanft näherzubringen. Der Schlusssatz des Berichtes erinnert in seinem Pathos an zahlreiche andere mediale Äußerungen zu *Brundibár*:

„But as the unlikely survival of this opera suggests, the joy and beauty that music and art express can outlast even when they cannot defeat it.“⁴⁴²

Die Presse nutzt bewusst die Wirkung der Kinderoper. Die Printmedien profitieren davon, *Brundibárs* Unsterblichkeit und Symbolkraft herauszustellen. Ein Artikel vom 13. Mai 2001 (Autor: Dinitia Smith, Rubrik: Arts) berichtet über eine Show des Paul Blackman and the 78th Street Theater Lab mit dem Titel 'Just as if: Life and Cabaret from the Paradise Ghetto Theresienstadt'. Die Einleitung des Artikels mit dem Titel 'Mocking Nazis while dancing with death' erfolgt über ein Lied aus dem Theresienstädter Kabarett. Um den Einstieg möglichst attraktiv zu gestalten, verläuft die Darstellung des Kulturlebens anhand bekannter Persönlichkeiten wie Leo Baeck oder Kurt Gerron. Danach wird das Kabarett als besonderer Bereich der Kulturarbeit herausgestellt:

„Above all it was the cabaret, that wry, subversive, melancholy form, that let prisoners mock their captors and their plight.“⁴⁴³

Die Headline unterstreicht diesen Aspekt. Im Anschluss wird die Show 'Just as if', die sich an einer Wiener Produktion orientiert, in Szenenbeschreibungen präzisiert. Einzelne Stücke wie der 'Theresienstadt Marsch' von Karel Svenk durchziehen die Aufführung. Künstlerpersönlichkeiten wie Leo Strauss oder Ilse Weber werden samt ihrer Schicksale in den Bericht eingeflochten, da einige ihrer Lieder Bestandteil der Show sind. Über eine Darstellung Theresienstadts als Trugbild und als Ort künstlerischer Betätigung – in diesem Rahmen findet auch *Brundibár* Erwähnung – geht der Artikel über zu weiteren Lyrics. Die Show endet mit einer Projektion der Anzahl ermordeter Opfer. Auch hier wird das Lager Theresienstadt der Leserwelt anhand eines künstlerischen Aspekts vorgestellt. In dem Artikel 'Music; A Musical Postcard from the Eye of the Nazi Storm' vom 23. März 2003 (Autor: David Schiff,

441 Isherwood: *Tony Kushner and Maurice Sendak Adapt 'Brundibar,' a Czech Children's Opera*.

442 Ebd.

443 Vgl. Smith, Dinitia: *Mocking Nazis While Dancing With Death* (New York Times Online, 13. Mai 2001 unter <http://www.nytimes.com/2001/05/23/theater/mocking-nazis-while-dancing-with-death.html>).

Rubrik: Arts) geht es um eine Produktion des Dirigenten James Conlon. In drei Konzerten unter anderem mit Werken von Viktor Ullmann möchte er einem doppelten Übel entgentreten: „[...] the physical extermination of a generation of Jewish composers and a half century of neglect of their music.“⁴⁴⁴ Durch Alexander Zemlinsky leitet der Artikel über zu Viktor Ullmanns Leben, Werk und Schicksal, dann schließlich zum Musikleben Theresienstadts. Das ehemalige Lager wird dem Sujet entsprechend als Ort musikalischen Widerstandes und des Missbrauchs der Musik dargestellt: eine erneute Skizzierung eines künstlerischen Aspekts des ehemaligen Lagers im Spannungsfeld von Widerstand und Täuschung also, die die Einbindung des Komponisten in eine aktuelle Inszenierung untermalt. Ullmanns Widerstandsoper *Der Kaiser von Atlantis* wird gesondert hervorgehoben. Der Artikel schließt mit einer Beschreibung der Stücke, die in den Konzerten zu hören sein werden.

Auf die Sucheingabe 'Theresienstadt' finden sich im Archiv der NYT (alle Artikeln seit 1981) nicht weniger als 1050 Artikel (Stand: Oktober 2009)⁴⁴⁵. Der Jahresdurchschnitt an Artikeln variiert seit 1981 zwischen 4 und 13 Artikeln. Die US-amerikanische Zeitung integriert Theresienstadt auffallend intensiv. Das erklärt sich durch die zahlreichen Veranstaltungen, Projekte und Ausstellungen, die in den USA zum Thema stattfinden, sowie die dort noch lebenden Zeitzeugen und ansässigen Institutionen. Es zeigen sich zahlreiche verschiedene thematische Adoptionsmodi: (Dokumentar-)Filmpräsentationen, Konzertankündigungen oder -rezensionen, Vorstellungen von Künstlerpersönlichkeiten, Darstellungen von Einzelschicksalen, CD-Erscheinungen, Publikationen von Neuerscheinungen, Ausstellungseröffnungen, Gedenkveranstaltungen, politische Zusammenhänge, Theater- und Showinszenierungen oder auch Gedenkstättenbesuche durch hohe Funktionäre. Auffallend häufig findet sich das Thema Theresienstadt oder Bezüge dazu in der Rubrik 'Arts'.

Die Welt

Im Online-Archiv der deutschen überregionalen Tageszeitung *Die Welt* finden sich sechs Artikel, die *Brundibár* erwähnen oder thematisieren (Stand: Oktober 2009). Der Beitrag 'Gemeinsam sind wir stark' vom 9. November 2005 (Autor: A. Maschewski, Rubrik: Home) befasst sich beispielsweise mit einer Aufführung der

444 Smith: *Mocking Nazis While Dancing With Death*.

445 Bei einer umfassenden Suche ergeben sich ganze 3.840 Treffer (Stand: Oktober 2009).

Kinderoper im Konzerthaus am Gendarmenmarkt (Berlin) anlässlich der Novemberprogrome und des 60. Jahrestages der Befreiung Theresienstadts. Zu den Zuschauern der vier Vorstellungen gehörte auch die Zeitzeugin Greta Klingsberg, die zwischen 1943 und 1944 in Theresienstadt die Rolle der Aninka gespielt hatte. Im Mittelpunkt des Artikels steht eine Fragerunde mit der Zeitzeugin und darin eingeflochten ihr Schicksal sowie der große Erfolg der vier Veranstaltungen. Wieder schließt der Bericht emotional, und erneut wird die Expressivität der Kinderoper für die Headline genutzt:

„In der letzten Szene von *Brundibár* hatten alle 23 Kinderdarsteller aus Berlin und Brandenburg auf der Bühne gestanden und davon gesungen, daß man nur gemeinsam stark sei. Greta Klingsberg war auf die Bühne gekommen und hatte mitgesungen. Ihren Text von damals kann sie heute noch.“⁴⁴⁶

Der Fokus liegt auch hier auf der Symbolkraft der Oper und auf ihrer 'Unsterblichkeit'.

Bei der Eingabe des Schlagwortes 'Theresienstadt' ergeben sich 324 Treffer (Stand: Oktober 2009). Hier wird das ehemalige Lager vor allem in übergeordneten Zusammenhängen wie dem Projekt 'Zug der Erinnerung', im Rahmen von Gedenkveranstaltungen, Neuveröffentlichungen, Ausstellungen oder aber als Station in Einzelschicksalen (neben viele anderen Schicksalen auch Leo Baeck, Alice Herz-Sommer, Petr Ginz und Ruth Klüger) erwähnt. Verhältnismäßig aktuell sind Beiträge über das Hörbuch zu Eva Erbens Aufzeichnungen *Mich hat man vergessen* sowie zum Begleitprogramm der Neuveröffentlichung. Die Zeitzeugin stellte die Version zusammen mit dem bekannten TV-Moderator Günther Jauch vor. Zum Rahmenprogramm gehörten Lesungen, Diskussionen etc. rund um das Hörbuch und das Schicksal Erbens. Weiterhin finden sich auch hier unter den Artikeln vor allem Berichte über Konzerte mit Musik aus Theresienstadt und *Brundibár*-Aufführungen. Auch in größeren künstlerischen Zusammenhängen wird Theresienstadt immer wieder erwähnt, so zum Beispiel in Bezug auf das Haus der verfolgten Künste in Solingen (29. März 2008) oder das Berliner Chorfest 2003 (19. Juni 2003).

Regionale Tageszeitungen, beispielsweise die *Oberhessische Presse* (OP)⁴⁴⁷, thematisieren Theresienstadt meist in regionalen Bezügen oder innerhalb überregional bedeutsamer Geschehnisse, weshalb die Anzahl der Theresienstadt-Artikel stark begrenzt ist. Zu den regionalen Anlässen zählen zum Beispiel Berichte

446 Vgl. Maschewski, A.: *Gemeinsam sind wir stark* (Welt Online, 9. November 2005 unter http://www.welt.de/print-welt/article176633/Gemeinsam_sind_wir_stark.html).

447 Vgl. Website Oberhessische Presse Online (unter <http://www.op-marburg.de>).

über Deportationen aus der Umgebung, über Stolpersteine zur Erinnerung an jüdische Familien aus der Region oder über heimische Zeitzeugen. Ein Beispiel ist der am 8. Februar 2008 in der OP erschienene Artikel zum Tod von Ilse Flachsmann (Autor: Monika Bunk, Rubrik: Lokal), der letzten Jüdin aus dem Marburger Land, die trotz ihres Schicksals in Deutschland geblieben ist. Auch kulturelle Bezüge finden sich lediglich innerhalb lokaler Zusammenhänge wie Konzerte im Umkreis oder Schulprojekte zum Thema.

Als Beispiel für die tschechische Berichterstattung sei abschließend auf die Homepage von Český Rozhlas 7 – Radio Praha (dt. Radio Prag)⁴⁴⁸ hingewiesen. Unter der offiziellen Bezeichnung werden die Auslandssendungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks der Tschechischen Republik gefasst. Das internationale Radioprogramm sendet rund um die Uhr in tschechisch, englisch, deutsch, spanisch, französisch und russisch in alle Welt. Die Berichterstattung von Radio Praha lässt sich in puncto Öffentlichkeitsarbeit und Verbreitungsgrad mit überregionalen Tageszeitungen vergleichen, zumal die meisten Beiträge in verschriftlichter Form vorliegen und zusätzlich als Audioversion gehört oder heruntergeladen werden können.

Auf der Homepage von Radio Praha finden sich ganze 450 Beiträge, die Theresienstadt/Terezín thematisieren (Stand: Oktober 2009), darunter neben regional motivierten Berichten zu aktuellen Entwicklungen in Terezín und politischen Geschehnissen erneut zahlreiche Artikel zu Ausstellungen, Projekten, Aufführungen, Konzerten, *Brundibár*-Inszenierungen oder Künstlerpersönlichkeiten. So zum Beispiel in 'Der Tod dankt ab – in Prag und Berlin' vom 29. November 2005, 'In Varnsdorf wurde eine Gedenktafel für Petr Kien enthüllt' vom 11. Mai 2005, 'Konzert in Krakau gedachte jüdischen Komponisten' vom 25. Januar 2005, 'Ruth Fazals Oratorium Terezín erlebte seine tschechische Premiere' vom 17. März 2004 (orientiert sich an Kindergedichten aus Theresienstadt), 'Kinderoper Brundibár nach 60 Jahren wieder in Theresienstadt' vom 24. September 2003, 'Verstummte Töne – Ausstellung über Gideon Klein und Egon Ledec in der Robert-Guttman Galerie' vom 03. 05. 2003, 'Hoffnung – Ullmanns Vermächtnis aus Theresienstadt' vom 25. 01. 2002 oder 'Kinderbuch aus Terezín/Teresienstadt' [sic] vom 10. August 2000 (grafisches Lebenswerk von Fritta im neuen Jüdischen Museum des Architekten Liebeskind in Berlin). Auch die Eröffnung eines Internationalen Musikzentrums in

448 Vgl. Website Český Rozhlas 7 – Radio Praha (dt. Radio Prag, unter <http://www.radio.cz/de/>).

Theresienstadt wird in einem Beitrag vom 12. April 2007 thematisiert. Hinzu treten national relevante kulturelle Aspekte wie die Tätigkeitsniederlegung der Hans Krása-Stiftung oder die Entwicklung der Künstlerkolonie MECCA in Terezín.

Oft werden die eigentlich als auditive Beiträge konzipierten Artikel auf der Homepage von Radio Praha mit Dokumenten aus dem Kulturleben gestaltet: im Fall der *Brundibár*-Inszenierung durch ein Standbild aus dem Propagandafilm und das Theresienstädter Ankündigungsplakat. Daneben werden wenn möglich Aufnahmen von den Proben oder der aktuellen Aufführung verwendet. Es fällt auf, dass Theresienstadt/Terezín in der tschechischen Berichterstattung auch als regionaler Standort eine ausgeprägte Präsenz einnimmt. Einige Artikel erläutern sogar ausschließlich die Geschichte des ehemaligen Lagers, so zum Beispiel anlässlich bestimmter Gedenkanlässe wie dem 24. November 2001 (genau 60 Jahre nach dem ersten Transport nach Theresienstadt). Auch Diebstähle innerhalb der Gedenkstätte werden thematisiert, ebenso die universitären Campus-Pläne der Stadt Terezín und Veranstaltungen zu Theresienstadt in der Tschechischen Republik oder der Gedenkstätte.

Resümierend zeigt sich, dass Theresienstadt in der Presse vor allem in übergeordneten thematischen Bezügen, in Zeitzeugenbiografien oder in Einzelaspekten präsentiert wird. Meist erfolgt die Einleitung über den historischen Zusammenhang, bevor im Anschluss der Anlass präzisiert wird. Je nach Sujet wird dabei entweder das gesamte Lager in seiner Paradoxie oder aber das künstlerische Schaffen vorgestellt. Auffallend häufig finden sich Artikel zu Aufführungen, Publikationen oder Konzerten, weshalb eine signifikante Erwähnung und Beschreibung der Kunstarbeit wesentlicher Bestandteil der gegenwärtigen Berichterstattung zu Theresienstadt ist – oft sogar in Berichten, die keine ersichtlichen Bezüge zu Theresienstadt aufweisen. Dabei bildet die Musik – also die Theresienstädter Kompositionen und *Brundibár* – den Schwerpunkt. Vor allem des Komponisten Viktor Ullmann und seines Werkes wird in zahlreichen Veranstaltungen gedacht. Die Präsenz, die Anschaulichkeit und die emotionale Wirkung von Kunst aus Theresienstadt werden auch in diesem Kommunikationsmedium genutzt, weshalb der Aspekt verstärkt Eingang in die Presse findet.

2.3.10 Transnationales Medienereignis: *Familie Weiss und die Maleraffäre*

Die Aspekte 'Zeichenstube' und 'Maleraffäre' versinnbildlichen in einzigartiger Weise den geistigen Widerstand in Theresienstadt und damit die Entlarvung der trügerischen Scheinwelt. Anhand der Leistung und des Schicksals dieser Künstler zeigen sich zahlreiche Aspekte Theresienstadts: das Kulturleben, das künstlerische Niveau, der geistige Widerstand, die Entlarvung des Trugbildes durch die Dokumentation der Realität, der tödliche Hintergrund, die sich letztlich beweisende Machtlosigkeit der Opfer, der Zynismus und die Unmenschlichkeit der SS sowie schließlich die Darstellung von herausragenden und doch in vielen Punkten repräsentativen Einzelschicksalen. Hier finden sich die Merkmale tragischer Helden, besonderer Persönlichkeiten und herausragender Künstler. Hinzu kommt die bislang verhältnismäßig geringe Erforschung der Maleraffäre. Durch die faktische Unklarheit wurde die Episode auf eine mythische Ebene gehoben, auf der ihr Symbolcharakter zunehmend an Bedeutung gewinnt. Die symbolische Eignung für die Vermittlung des geistigen Widerstandes prädestiniert das Schicksal der Theresienstädter Maler wiederum für die audiovisuelle Umsetzung – insbesondere im TV.

Eine frühe und international bekannte Adaption der Maleraffäre ist die 4-teilige US-Historienserie *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* von Gerald Green, die 1978 erstmals in den USA ausgestrahlt wurde (deutsche Erstaussstrahlung am 22. Januar 1979 im damaligen WDF). Hier wird die Thematik der Judenverfolgung im Dritten Reich anhand der Geschichte einer Opfer- und einer Täterfamilie erzählt. Die Resonanz auf die Serie war enorm, als transnationales Medienereignis löste sie eine intensive Kontroverse aus. Einerseits wurden Bedenken bezüglich einer potenziellen Emotionalisierung und Simplifizierung des Themas laut. Andererseits wurde *Holocaust* als bedeutender Schritt in der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit gewertet. „Wie keine Fernsehsendung vor- und nachher hat die amerikanische Serie 'Holocaust' [...] die deutsche Bevölkerung aufgerüttelt und zu Diskussionen angeregt“,⁴⁴⁹ kommentiert der Redakteur Jens Müller-Bauseneik die Erstaussstrahlung in einem Aufsatz über die Serie im Spiegel der deutschen Presse. Zum ersten Mal wurden die Menschen in einer massenwirksamen Form mit der eigenen Geschichte konfrontiert. Bis heute gilt die Serie als Meilenstein der Holocaust-Rezeption und besitzt einen enormen Bekanntheitsgrad. Eine Station auf

⁴⁴⁹ Bauseneik-Müller, Jens: *Die US-Fernsehserie „Holocaust“ im Spiegel der deutschen Presse (Januar – März 1979). Eine Dokumentation*, in: *Historical Social Research*, Vol. 30, Nr. 4, S. 128-140 (Quelle: pdf-Download des Beitrags unter http://hsr-trans.zhsf.uni-koeln.de/hsrretro/docs/artikel/hsr/hsr2005_695.pdf).

dem Schicksalsweg der Familie Weiss ist Theresienstadt – repräsentiert durch die Maleraffäre. Entstanden ist eine sehr spezielle fiktive Version der Maleraffäre mit Schwerpunkt auf der filmischen Wirkung und dadurch teilweise stark von der Realität abweichendem Charakter.

Im dritten Teil der Serie mit dem Titel *Die Endlösung* (1942-1944) wird der Protagonist Karl Weiss nach Theresienstadt verlegt. Gleich zu Beginn kommt er in Theresienstadt an, wo die Häuser fast plakativ mit den Aufschriften Sparkasse, Bank, Café, Lederwaren, Bäckerei und Kino beschriftet sind. Die Serie zeigt die verschönerte Kulisse des Lagers, erklärt aber die Verschönerungsaktion nicht. Eine Malerin kommentiert die unechten Geschäfte lediglich wie folgt: „Es ist alles nur Fassade, diese Stadt ist ein Schwindel.“⁴⁵⁰ Im Folgenden berichtet sie Weiss, der bis zu diesem Zeitpunkt davon ausging, dass die Häftlinge in Theresienstadt gut behandelt werden, von den realen Zuständen im Lager. Ihr Fazit:

„Hier ist es nicht anders als in Buchenwald, abgesehen von den Kulissen. [...] Theresienstadt wird dem Ausland als Musterlager vorgeführt.“⁴⁵¹

Damit ist filmisch die Schein-Sein-Welt des ehemaligen Vorzeigelagers und seine spezifische Funktion ohne größeren technischen Aufwand eingeführt. Der Schwerpunkt der filmischen Inszenierung Theresienstadts liegt damit auf der Hand, die Rahmenbedingungen zur Darstellung einer fiktiven Variante der Maleraffäre sind geschaffen. Bereits an dieser Stelle wird spürbar, dass die Schöpfer der Serie eher auf die filmische Wirkung Wert legen als auf eine detailgetreue Authentizität. Das zieht sich in der filmischen Umsetzung der Geschehnisse in der Zeichenstube fort. Der Aspekt der geheimen bildnerischen Dokumentation der Lagerrealität und die grausame Bestrafung der heldenhaften Künstler wird zum Symbol für Theresienstadt, denn abgesehen von der einführenden Sequenz sind im Folgenden vornehmlich die Örtlichkeiten der Maleraffäre die Schauplätze des Geschehens. Die Zeichenstube ist dabei vollständig zu einem Künstleratelier modifiziert, um den Vorzeigeeffekt der Institution hervorzuheben. Tatsächlich aber diente die Einrichtung in Theresienstadt nicht unmittelbar als Ausstellungsstück.

In der Zeichenstube findet Weiss die Auftragsarbeiten der SS und ist entsetzt. Daraufhin zeigt ihm der schon seit längerem in der Zeichenstube beschäftigte Künstler Frey die illegalen Zeichnungen und kommentiert diese sowie das illegale Schaffen mit deutlich zynischem Unterton:

450 Transkription Dezember 2007 *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* Regie: Gerald Green, 1978), Quelle: VHS, Hessische Landesbibliothek Wiesbaden).

451 Ebd.

„Wir sind eine ziemlich eklektische Gruppe, alle Stilrichtungen sind vertreten. Dies könnte man bezeichnen als [zynisches Lachen] KZ-Expressionismus. [...] Wir alle machen sowas.“⁴⁵²

In diesen Äußerungen soll auch die künstlerische Qualität und der künstlerische Anspruch der professionellen und ausgebildeten Künstler zum Ausdruck gebracht werden. Die dargestellten illegalen Zeichnungen entsprechen nicht den realen aus Theresienstadt, sie unterscheiden sich sogar teilweise in ihrer Motivwahl. Erneut zeigt sich, dass die Filmemacher ihren Fokus auf die Darstellung von tieferen Zusammenhängen legen, weniger auf die Erzeugung von Authentizität. Es wäre durchaus möglich gewesen, Kopien von Zeichnungen aus Theresienstadt zu integrieren. Die Serie erweckt zudem den historisch nicht korrekten Eindruck, Kommissionsbesuche seien in Theresienstadt sozusagen an der Tagesordnung gewesen. Dem Betrachter zeigt sich unter anderem eine Kommission beim Besuch im Café, und auch die Zeichenstube wird einer Delegation vorgeführt.

Lagerkommandant Rahm – sein Name entspricht der historischen Figur – führt die Mitglieder durch das Atelier. Ein Fotograf macht Bilder und Rahm erläutert:

„Na, wie geht's meinen Künstlern heute? [...] Ein schönes Atelier Herr Bansen, sieht kaum aus wie eine Folterkammer [er lacht selbstherrlich]. [...] Ein weiterer Beweis dafür, dass wir die Juden korrekt behandeln. Hat man schon jemals von einem Gefängnis gehört mit einem Künstleratelier? [...] Und jetzt, meine Herren, darf ich sie bitten zu unserem Orchester. Dabei versuchen wir die jeweiligen künstlerischen Talente zu pflegen und zu entwickeln.“⁴⁵³

Harter Schnitt: Partisanen, Erschießungen, Gaswagen. Stark kontrastierend dazu setzt wieder Konzertmusik ein, und der Zuschauer befindet sich zurück in den Straßen des verschönerten Theresienstadt. Erneut begutachtet eine Kommission das vermeintliche 'Paradiesghetto'. Das Vorzeigelager wird in der Serie durch den Einsatz verschiedenster filmischer Mittel vom Restgeschehen abgesetzt und im selben Zug als Kulissenwelt entlarvt. In der nächsten Szene zeigt sich, dass Weiss begonnen hat, auch am Tage illegal zu zeichnen. Seine Kollegen versuchen ihn davon abzuhalten, da er sie damit alle in Gefahr bringt. Langsam erfolgt so die Überleitung zur tragischen Wendung des Geschehens und zum Schicksal der Theresienstädter Maler. Die Entwicklung zieht sich in der nächsten Szene fort. Dem Betrachter zeigt sich ein Treffen des Protagonisten Eric Dorf mit dem SS-Führer und Leiter des RSHA Ernst Kaltenbrunner. Die SS hat vier illegale Zeichnungen gefunden und ist nun äußerst aufgebracht, könnten diese 'Schmierereien' doch in die Hände des Roten Kreuzes geraten. Kaltenbrunner: „Wir können das nicht dulden. Machen sie diese anonymen

452 Transkription Dezember 2007 *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* Regie: Gerald Green, 1978), Quelle: VHS, Hessische Landesbibliothek Wiesbaden).

453 Ebd.

Rembrandts dingfest.“⁴⁵⁴ In einer weiteren Szene erklärt sich, dass ein Mitarbeiter der Zeichenstube die vier Zeichnungen an tschechische Gendarmen verkauft hat. Dann geht es Schlag auf Schlag: Razzia im Atelier, Festnahme und schließlich das Verhör in der Kommandantur. Dort ist Adolf Eichmann anwesend, der sichtlich verärgert äußert:

„Wir verwöhnen sie, sie haben Sondervergünstigungen, aber so danken diese dreckigen Juden uns das. [...] Wir wollen, dass die Juden ruhig bleiben, wo wir in die Phase der Endlösung eintreten.“⁴⁵⁵

Die Beschuldigten werden in die Kleine Festung gebracht und dort gefoltert, dennoch verrät niemand die Wahrheit. Karl Weiss bricht man beide Hände. Diesem grausamen Geschehen werden etliche Szenen gewidmet, es ist ein wesentlicher Bestandteil der filmischen Darstellung Theresienstadts. Die im Lager verbliebenen Künstler vergraben währenddessen die Zeichnungen in Theresienstadt. Das lässt auf die heute erhaltenen Zeichnungen schließen. Schnitt: Auschwitz. Dieser Übergang könnte auf das weitere Schicksal der Beschuldigten und der anderen Häftlinge hindeuten.

Auch wenn die Affäre der Theresienstädter Maler in der amerikanischen Serie weniger im Sinne einer geschichtsgetreuen Rekonstruktion adaptiert wird, zeigt doch gerade diese Vorgehensweise die Bedeutung dieser Episode innerhalb der Rezeption. Die Maleraffäre wurde als Handlungseinheit für den filmischen Ausschnitt 'Theresienstadt' gewählt. Durch die Ausstrahlung der Serie wurde ein weiterer Bestandteil der Theresienstädter 'Hochkultur' international bekannt und hat sich bereits Ende der 1970er Jahre im kollektiven Gedächtnis festgesetzt.

2.3.11 Lokalisierte Erinnerung: Gedenkstätte, Museumsarbeit und Ausstellungswesen

Neben der bis hierhin analysierten großteilig enträumlichten Präsentation Theresienstadts gibt es auch lokalisierbare Stationen des Gedenkens: allen voran die Gedenkstätte selbst, also der Ort, an dem das historische Geschehen stattgefunden hat. Hierbei erweisen sich zwei Aspekte als entscheidend für die vorliegende Analyse: das Erscheinungsbild des ehemaligen Schauplatzes und die Präsentation des Kulturlebens innerhalb der Gedenkstätte. *Pamatnik Terezín* ist keine gewöhnliche Gedenkstätte, in ihr spiegelt sich vor allem der urbane Charakter des ehemaligen

454 Transkription Dezember 2007 *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* Regie: Gerald Green, 1978), Quelle: VHS, Hessische Landesbibliothek Wiesbaden).

455 Ebd.

Lagers wider. Die Stätte des damaligen Geschehens ist heute wieder eine nordböhmische Kleinstadt, innerhalb derer einige spezielle Bauten zur Gedenkstätte umfunktioniert wurden. Dazu zählen neben der Kleinen Festung vor allem das ehemalige Knabenheim (heutiges Ghetto-Museum), die ehemalige Magdeburger Kaserne (heute Begegnungsstätte, Ausstellungsfläche und Dachbodentheater) sowie das Krematorium, das Kolumbarium und die zentrale Leichenhalle mit den Zeremonienräumen. Weiterhin sind kleinere Örtlichkeiten wie Dachböden und ehemalige Beträume für Führungen zugänglich. So ist die 'Gedenkstätte



Abbildung 23: Straße in Terezín/Gedenkstätte Theresienstadt.

Theresienstadt' untrennbar mit der 'Stadt Terezín' verbunden. Diese Abhängigkeit prägt den Ort und verleiht ihm einen einzigartigen Charakter. Das besondere Erscheinungsbild kann den Ort auch heute noch stilisierend beeinflussen, denn das Trugbild sowie das ausgeprägte Kulturleben werden an dieser Stätte vorstellbar, fast besser noch als die Überfülltheit, das Elend, die Krankheiten

und der Schmutz. Besonders an Sonnentagen bietet der kleine Ort ein fast idyllisch anmutendes Antlitz. Der Kirchturm ragt über die bewachsenen Wallanlagen empor, ein Brunnen ziert den Hauptplatz vor der Kirche, und das alte Rathaus mutet in seinen altertümlichen Verzierungen filigran an. Es fällt dem Betrachter schwer, sich in diesem Ambiente das 'elende KZ'⁴⁵⁶ Theresienstadt vorzustellen. Natürlich bleibt dem Besucher der wahre Charakter der ehemaligen Schreckensstätte präsent, natürlich stehen die Gleisreste symbolisch für die unzähligen Deportierten. Und natürlich umgibt auch diesen Ort aufgrund der Gewissheit über den wahren Charakter des Lagers eine bedrückende und betroffen machende Atmosphäre. Dennoch ist die 'Aura des Ortes'⁴⁵⁷ letztlich ebenso ambivalent wie das ehemalige Lager, denn allenfalls die reinen Gedenkstättenörtlichkeiten wie das Krematorium oder das Museum vermitteln eine für Erinnerungsorte des Holocaust typische Aura. Der lokalisierte Ort bringt beide Seiten Theresienstadts zum Vorschein. Dabei besteht die Gefahr, dass sich die erträglichere Seite tiefer im Gedächtnis festsetzt als

⁴⁵⁶ Vgl. Benz: *Theresienstadt: Ort der deutschen Geschichte*, S. 164.

⁴⁵⁷ Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C. H. Beck, München 2006, S. 331.

die tödliche. So kann im Erinnerungsort ein derealisierter historischer Ort erblickt werden, vor allem, wenn von dem rekonstruierten Ort unmittelbar auf den historischen Ort geschlossen wird:

„Wer zuviel Gewicht legt auf die Gedächtniskraft des Ortes, läuft Gefahr, den umgestalteten Gedenkort, den Ort der Besucher, mit dem historischen Ort, dem Ort der Häftlinge, zu verwechseln.“⁴⁵⁸

Der von Wolfgang Benz beschriebene Effekt zeigt sich insbesondere bei den Nachfolgenerationen – den zukünftigen Trägern von Erinnerungskultur und Forschung. In dem Online-Forum 'J-Comm Jewish Community' findet sich ein Artikel mit dem Titel 'Tagebuch einer Reise nach Prag'. Hierin beschreibt ein jüdischer Student seine Eindrücke des Besuches der Gedenkstätte Theresienstadt am dritten Tag der durch den Bundesverband Jüdischer Studenten in Deutschland (BJSD) organisierten Reise. Hier heißt es:

„Die Sonne wärmte uns und die Stadt schien so friedlich zu sein. Es gab keine Anzeichen dafür, was hier passiert ist, und ob genau an dem Ort, wo wir auf der grünen warmen Wiese saßen, jemand ermordet worden ist? Ob jemand geschlagen oder erniedrigt wurde?... Es war nichts dermassen zu spüren. Ich war noch nie in einem KZ, aber dieser hier war nicht das, was ich mir vorstellte. Ein paar Museen – das war alles. Es war Nichts.... Ein einfaches Nichts, das man sieht, und man weiss trotzdem, dass etwas Schreckliches hier widerfahren war.“⁴⁵⁹ [sic]

Die Empfindungen befremden, drücken aber die Ambivalenz des ehemaligen Schauplatzes in seinem Spannungsfeld aus scheinbar idyllischem Erscheinungsbild und Wissen über das damalige Geschehen aus.

Für die breite Masse spürbar wird dieses Problem vor allem in den Dokumentationen über Theresienstadt, in denen Aufnahmen des aktuellen Terezins häufig Verwendung finden. Besonders bei schönem Wetter neigen solche Szenen dazu, unbeabsichtigt das ohnehin stark betonte Kulturleben eher zu spiegeln als das Elend des Lagers. In einem Interview mit dem Regisseur Michael Teutsch betont dieser auf die Frage, wieso er in seiner Dokumentation über die Pianistin und Zeitzeugin Alice Herz-Sommer aktuelle Aufnahmen von Theresienstadt in Schwarz-Weiß aufgenommen habe:

„Es ist fast schon ein Problem, wenn man aktuelle Aufnahmen aus Theresienstadt verwendet, dass die Stadt fast schon zu schön aussieht.“⁴⁶⁰

Theresienstadt war mit keinem der anderen Lager vergleichbar, *Památník Terežín* ist ein ebenso einzigartiger Ort – ein höchst vielschichtiges Forschungsfeld, auf dem

458 Benz: *Theresienstadt: Ort der deutschen Geschichte*, S. 333.

459 Mike (Username): *Tagebuch einer Reise nach Prag - Tag 3* (Quelle: Eintrag Online-Forum 'J-Comm Jewish Community' Artikel, 22. September 2006 unter http://www.j-comm.de/index.php?option=com_content&task=view&id=268&Itemid=26).

460 Stüwe: *Der Theresienstadt-Film*, S. 120.

sich drei Kulturphänomene vereinen: die vergangene Theresienstädter Kultur⁴⁶¹, die Gedenkkultur und die Kultur der gegenwärtigen Einwohner. Innerhalb der individuellen Konstruktion des historischen Ortes drohen im Angesicht des ehemaligen Schauplatzes Derealisierungen, denen vor einem Besuch der Gedenkstätte präventiv begegnet werden sollte.

Für die vorliegende Analyse interessiert insbesondere die Adaption der Theresienstädter 'Hochkultur' innerhalb der Gedenkstätte. Hier spielen zwei wichtige Faktoren zusammen: der Trend hin zu einer Kunstabteilung in den Holocaustgedenkstätten im Allgemeinen sowie die enorme Präsenz der einzigartigen Theresienstädter 'Hochkultur', die eine spezielle Einbindung in die Arbeit der Gedenkstätte Theresienstadt fordert. In der Publikation *Kunst und Kultur in Gedenkstätten* heißt es bezüglich des Ansatzes von Kunst als Vermittlungsmedium innerhalb der Gedenkstättenarbeit:

„Es bedarf keiner Technik des Lernens außer der teilnehmenden Beobachtung [...]. Kulturelle Bildung ist insofern eine Bestätigung und fruchtbare Erweiterung von Gedenkstättenarbeit. [...] Kunst und Kultur bieten die Möglichkeit, sich das soziale Gedächtnis individuell anzueignen. Das ist eine gute Voraussetzung für eine Gedenkstättenarbeit, die sich zeitlich immer mehr von ihrem historischen Bezug entfernt und deren Ziel gleichzeitig die Ausbildung von Humanität durch die moralische Phantasie des Einzelnen ist.“⁴⁶² [sic]

Beim Betrachten der Zeichnung eines Häftlings etwa vollzieht sich der beschriebene Mechanismus – die individuelle Aneignung durch teilnehmende Beobachtung. Kunst in Gedenkstätten bewegt sich im Raum von Beobachtung und Reflexion. „Insofern gestaltet sie offene Räume in Gedenkstätten“⁴⁶³ und eröffnet assoziative Zugänge zur Geschichte. Hinzu tritt die zunehmende Ästhetisierung von Zeichnungen aus Lagern sowie ihre emotionale Wirkung, die durch den „anderen“ Blick auf den Lageralltag vor allem innerhalb der Ausstellungsdidaktik und der Gedenkstättenpädagogik neue Zugänge zur Lagergeschichte bietet – abseits des rein dokumentarischen Wertes.

Es besteht heute kein Zweifel mehr an der Bedeutung von Kunst als Zugang zur Historie, daher besitzen viele Gedenkstätten bereits eine eigene Kunstabteilung, darunter neben Theresienstadt auch Buchenwald, Groß-Rosen, Westerbork oder Yad Vashem. Allerdings gibt es auch kritische Stimmen, die zur Vorsicht bei der Etablierung von Kunstabteilungen in Gedenkstätten mahnen. So beschließt Michaela Haibl ihren Aufsatz über die Zeichnungen aus dem Konzentrationslager Dachau als Überlebensmittel und Dokumentationsobjekt wie folgt:

461 Hier ausnahmsweise die gesamte Lagerkultur als eine Art Synonym für das Lagerleben.

462 *Kunst und Kultur in Gedenkstätten*, Symposium in der Gedenkstätte KZ Osthofen, hrsg. vom Förderverein Projekt Osthofen. Verantwortlicher: Heribert Fachinger, 2002, S. 12.

463 Ebd., S. 12.

„Doch auch der Versuch, die inhaltlichen und historischen Brüche in der Genese dieser Bilder den Besuchern eingängig zu machen und zu dokumentieren wie es etwa in Buchenwald oder auch in Theresienstadt geschieht, bannt nicht die Gefahr, daß die Atmosphäre einer Kunstausstellung entsteht, die einen reflektierten Umgang mit Zeichnungen und Gemälden aus dem Konzentrationslager erschweren. Der Ort des Konzentrationslagers kann so kein Ort der Kunst sein. Es bleibt ein Ort des Todes.“⁴⁶⁴

Diese Gefahr zeigt sich in besonderem Maße in der Gedenkstätte Theresienstadt, da das Kulturleben des ehemaligen Lagers innerhalb der Rezeption ohnehin einen breiten Raum einnimmt und so wesentlicher Bestandteil des Theresienstadt-Bildes geworden ist.

Hinzu tritt die starke Präsenz der Kulturarbeit innerhalb der Dokumentation: Die Gedenkstätte verfügt heute über eine Sammlung mehrerer hundert Werke zumeist jüdischer Künstlerinnen und Künstler sowie andere Dokumentationsobjekte – zum Beispiel die Ankündigungsplakate aus der Herrmann-Sammlung. Neben Zeichnungen (Aquarelle, Bleistiftzeichnungen, Kohlezeichnungen, Ölmalerei) besitzt *Pamatnik Terezín* künstlerisch gestaltete Partituren, Kostümentwürfe, Bühnenbildentwürfe, Skulpturen und kunsthandwerkliche Gegenstände.⁴⁶⁵

Zunächst befanden sich die erhaltenen Werke in der seit 1965 bestehenden Sammlungsabteilung, wo sie organisatorisch getrennt und sortiert wurden. 1975 installierte die Gedenkstätte eine ständige Gemäldeausstellung und begann die gezielte Sammeltätigkeit. Neben der thematischen Integration einiger Kunstwerke in die Ausstellung des Ghetto-Museums dienen heute vor allem die Ausstellungsräume der ehemaligen Magdeburger Kaserne fast ausschließlich der Dokumentation des Kulturlebens. Die Aufarbeitung und Präsentation der Theresienstädter Kulturarbeit betrachtet Daniela Uher als spürbaren Wandel innerhalb der Gedenkstättenarbeit:

„Ein [...] gewichtiger Ansatz ist die aktuelle Präsentation des kulturellen Lebens und der künstlerischen Tätigkeit in Terezín zwischen 1941 und 1945.“⁴⁶⁶

In der ehemaligen Kaserne entstanden vier Ausstellungsräume, die sich einzelnen Sparten des Theresienstädter Kulturlebens widmen. Sie wurden schrittweise in den Jahren 1997-2000 angelegt und knüpfen an die Hauptausstellung im Ghetto-Museum an. Jan Munk, Direktor der Gedenkstätte Theresienstadt, beschreibt die Entstehung dieser Idee im Katalog zu den vier Dauerausstellungen wie folgt:

„Es zeigte sich [...] dass ein spezifisches Phänomen, wie es die Kultur im Ghetto war, nur schwer im begrenzten Raum des Hauptteils der Ausstellung des Ghetto-Museums erklärt

464 Haibl, Michaela: *'Überlebensmittel' und Dokumentationsobjekt. Zeichnungen aus dem Konzentrationslager Dachau*, in: Benz/Distel: *Terror und Kunst*, S. 64.

465 Vgl. Lutz/Brebeck/Hepp: *Über-Lebens-Mittel*, S. 82.

466 Uher, Daniela: *Künstler in Theresienstadt 1941-1945. Ein Forschungsbericht*, in: Nogossek, Hanna/Popp, Dietmar (Hg.): *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas*, Verlag Herder-Institut, Marburg 2001, S. 370.

werden kann und es vorteilhaft wäre, Räume zu finden, die es ermöglichen, vor allem die umfangreiche und einzigartige Sammlung von Zeichnungen zu präsentieren, die von den im Ghetto gefangenen Malern geschaffen wurden, wie auch die Sammlungen, die die anderen Bereiche des kulturellen Lebens im Ghetto betreffen.“⁴⁶⁷

Die ehemalige Magdeburger Kaserne bot sich dabei aus verschiedenen Gründen an. Das Gebäude war zur Zeit des Lagers nicht nur Sitz der Selbstverwaltung, sondern auch ein Ort, an dem eine ganze Reihe kultureller Veranstaltungen stattfand. Im Einklang mit der raschen Entfaltung der Bildungstätigkeit in den 1990er Jahren ergab der Gedanke einer kulturellen Nutzung im Rahmen eines Begegnungszentrums sowie der Unterbringung der Sammlungsabteilung und der Ausstellung von Dokumenten des kulturellen Lebens also ein schlüssiges Konzept. Aktuell sind deshalb folgende Einrichtungen innerhalb der Räumlichkeiten der ehemaligen Kaserne untergebracht: Kasse und Information, Verkaufsstelle für 'Souvenirs' und Literatur, die Räume der Sammlungsabteilung, der Nebenfunktionsbereich der Begegnungsstätte, die Rekonstruktion einer Gefangenenunterkunft, die Ausstellungen 'Musik im Ghetto Theresienstadt', 'Bildende Kunst im Ghetto Theresienstadt', 'Das literarische Schaffen im Ghetto Theresienstadt' und 'Das Theater im Ghetto Theresienstadt', schließlich die Unterkunftsräume der Begegnungsstätte und ein den damaligen Konstruktionen im Lager nachempfundenes Theater auf dem Dachboden. Dabei ist es kein Zufall, sondern museografische Gestaltung, dass der Besucher der Ausstellung dem Rundgang entsprechend zunächst an der Rekonstruktion der Gefangenenunterkunft vorbeikommt. So hat er

„erst einmal die Möglichkeit, sich eine Vorstellung davon zu machen, unter welchen Bedingungen die Protagonisten und Zuschauer der jeweiligen Aktionen lebten und tätig waren.“⁴⁶⁸

Die sich im Rundgang anschließenden Ausstellungen zum Kulturleben arbeiten, insbesondere im Bereich der bildenden Kunst, in erster Linie mit den Kunstwerken selbst. Die Ausstellung 'Bildende Kunst im Ghetto Theresienstadt' besteht neben kurzen schriftlichen Anmerkungen zu Biografie und Schaffen des jeweiligen Zeichners ausschließlich aus der Präsentation der erhaltenen Zeichnungen. Die Werke wirken für sich, sie bedürfen keines weiteren Ausstellungsmaterials. Die anderen Ausstellungsbereiche nutzen dagegen einige Mittel zur weiterführenden Veranschaulichung. Dazu zählen Fotos und Porträtzeichnungen der Schöpfer, Aufnahmen aus dem Propagandafilm, Dokumente der Lagerverwaltung,

467 Osvaldová, Helena (Hg.): *Kultur gegen den Tod*, Dauerausstellungen der Gedenkstätte Theresienstadt in der ehemaligen Magdeburger Kaserne, Verlag Helena Osvaldová, Prag 2002, S. 6.

468 Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*, S. 17.

handschriftliche Originale der Werke, Ankündigungsplakate, Zeichnungen mit Motiven aus dem Kunstzweig, Tagebücher, Kassiber und andere private Schriftstücke sowie schriftliche Kommentare, die den Kunstzweig, das Schaffen und die Biografie der Kunstschaffenden erläutern. Interessant ist das der Lagerrealität nachempfundene Dachbodentheater der ehemaligen Magdeburger Kaserne – ein



Abbildung 24: Saal des sogenannten Dachbodentheaters in der ehemaligen Magdeburger Kaserne.

Versuch, die unbeschreibliche Atmosphäre kultureller Veranstaltungen zu rekonstruieren. Der Dachbodencharakter, die Schlichtheit der Sitzgelegenheiten und der improvisierte Charakter der Ausstattung spiegeln einige Bedingungen damaliger Aufführungen wider und schaffen so eine Aura von Authentizität. Im

Dachbodentheater finden in regelmäßigen Abständen Veranstaltungen statt: Konzerte, Theaterstücke aus der Lagerzeit und Vorträge.

Für eine Analyse der Integration der Thematik 'Kulturleben' innerhalb der Gedenkstätte Theresienstadt spielen auch die Kinderzeichnungen sowie das Kapitel 'Die Kultur verlieh Kraft' in der Dauerausstellung des Ghetto-Museums eine Rolle. Im unteren Bereich des ehemaligen Knabenheims befindet sich der Ausstellungsabschnitt 'Die jüngsten Opfer'. Hier wird der Theresienstädter Kinder gedacht, eine Auswahl der berühmten Kinderzeichnungen aus dem Lager sowie einige ihrer Gedichte sind in den Ausstellungsteil integriert. Im oberen Bereich des Museums befindet sich die historisch-dokumentarische Ausstellung. Sie besteht aus einem chronologischen und einem thematischen Teil. Innerhalb der Themenabschnitte findet sich neben den Gebieten Arbeit, Hunger, Platzmangel, Tod, Gesundheitsfürsorge, Religion usw. der Vollständigkeit halber auch eine knappe Darstellung des Kulturlebens unter dem Titel 'Die Kultur verlieh Kraft'. Eine Art Litfaßsäule, die mit Ankündigungsplakaten zu kulturellen Veranstaltungen beklebt ist, bildet den Schwerpunkt dieses Abschnitts. Es handelt sich hier lediglich um eine kurze Skizzierung des Kulturlebens. Dennoch zeigt die zusätzliche Einbindung in die Hauptausstellung der Gedenkstätte, dass der Aspekt trotz seiner Präsenz in den Ausstellungsräumen des Begegnungszentrums fest zum Bild des ehemaligen Lagers

gehört.

Daneben sind die von der Gedenkstätte veröffentlichten Ausstellungskataloge von Bedeutung, die nicht nur an Ort und Stelle erhältlich, sondern auf dem öffentlichen Buchmarkt zugänglich sind. Insbesondere die Publikation *Kultur gegen den Tod*⁴⁶⁹, die sich den Dauerausstellungen in der Begegnungsstätte widmet, bietet auf 255 Seiten eine umfassende Darstellung der ausgestellten Kulturbereiche mit zahlreichen Illustrationen der Exponate. Der Katalog zur Ausstellung im Ghetto-Museum⁴⁷⁰ beinhaltet an gegebener Stelle die Kinderzeichnungen sowie eine kurze Erläuterung des Kulturlebens und Abdrucke einiger Ankündigungsplakate in dem Kapitel 'Die Kultur verliert Kraft'.

Auch auf dem Gebiet der Gedenkstättenarbeit zeigt sich also eine signifikante Einbindung des Theresienstädter Kulturlebens und vor allem seiner künstlerischen Zeugnisse. Die Zeichnungen spielen eine besondere Rolle. Der bildenden Kunst ist der größte Ausstellungsraum gewidmet, die Gedenkstätte verfügt in diesem Bereich über eine große Anzahl erhaltener Werke. Die signifikante Adaption des Kulturlebens innerhalb der Gedenkstättenarbeit ist zweifelsfrei berechtigt und unerlässlich, dennoch kann sie als ungewollter Nebeneffekt das stilisierte Bild Theresienstadts befördern. Es ist wichtig, die künstlerischen Zeugnisse dieser einzigartigen Kulturaktivität der Nachwelt zu zeigen, und es ist sinnvoll, diesen Bereich gesondert darzustellen. Dennoch bleibt die umfangreiche Hervorhebung der Theresienstädter 'Hochkultur' aufgrund der Stilisierungsgefahr eine Gratwanderung, die der Gedenkstätte in Form ausreichender Erläuterung und Kommentierung beispielhaft gelingt. Die Integration von Lagerkunst innerhalb der Gedenkstätte Theresienstadt erfordert also eine Sensibilität bezüglich möglicher Fehlinterpretationen und falscher Eindrücke. Sie erweist sich als eine 'Kunst der Erinnerung'⁴⁷¹ im doppelten Sinn.

Ausstellungswesen und Museumsarbeit überschneiden sich insofern, als die meisten Museen neben ihren Dauerausstellungen regelmäßig mobile Wechselausstellungen (Wanderausstellungen) kuratieren. Daneben gibt es gesonderte Ausstellungen, die von anderer Stelle organisiert wurden und sich vor allem spezifischen Einzelthemen widmen. Die meisten Expositionen werden durch eine Publikation begleitet, im häufigsten Fall handelt es sich dabei um einen Katalog mit weiterführenden Erläuterungen und Abbildungen ausgewählter Exponate.

469 Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*.

470 Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*.

471 Dem Titel eines Aufsatzes entlehnt (Lutz/Brebeck/Hepp: *Über-Lebens-Mittel*, S. 11).

Die wohl am häufigsten herangezogenen Exponate sind die Zeichnungen der Theresienstädter Kinder, allen voran die weltbekannten Produktionen Helga Weissová. Ein anschauliches Beispiel ist das Projekt des Studienkreises Deutscher Widerstand 1933-1945 aus dem Jahr 2001. Hierbei geht es um eine Neugestaltung der Ausstellung 'Kinder im KZ Theresienstadt – Zeichnungen und Gedichte'⁴⁷². Die Wanderausstellung mit dazugehöriger Begleitbroschüre stellt das Schicksal der Theresienstädter Kinder nahezu ausschließlich anhand ihrer kreativen Produktionen dar. Im Nachwort zu der Publikation *Zeichne was du siehst* findet sich ein Hinweis auf die bereits kurz erwähnte gleichnamige Wanderausstellung des *Niedersächsischen Vereins zur Förderung von Theresienstadt/Terezín e.V.* mit den Zeichnungen Helga Weissová für Schulen und öffentliche Einrichtungen, die zusammen mit einem pädagogischen Begleitheft und einem Video ausgeliehen werden kann⁴⁷³. *Zeichne was du siehst* (seit 1998) ist bereits in den USA und in mehreren Städten Europas gezeigt worden. Bei den Ausstellungseröffnungen ist Helga Weissová größtenteils persönlich anwesend, was zusätzliche Präsentationsmöglichkeiten eröffnet. Eine Sonderausstellung des Jüdischen Museums Frankfurt am Main aus dem Jahr 1991 mit dem Titel 'Vom Bauhaus nach Terezín. Friedl Dicker-Brandeis und die Kinderzeichnungen aus dem Ghetto-Lager Theresienstadt'⁴⁷⁴ widmet sich der Biografie der Malerin Friedl Dicker-Brandeis mit Schwerpunkt auf ihrem Wirken in Theresienstadt. Dementsprechend bildet auch hier die Präsentation der Kinderzeichnungen einen wesentlichen Bestandteil der Exposition. Auch im gleichnamigen Ausstellungskatalog finden sich folgerichtig zahlreiche Abdrucke der besonderen Produktionen. Die von der Agentur Room 28 Projects 2004 konzipierte Ausstellung 'Die Mädchen von Zimmer 28. L 410, Theresienstadt' (deutsch, tschechisch oder englisch)⁴⁷⁵ veranschaulicht vor dem historischen Hintergrund die Geschichte der Mädchengemeinschaft. Für die Gestaltung der Exposition wurden aufgrund des biografischen Zusammenhangs sowie des Gedenkimpetus ebenfalls die Kinderzeichnungen und -gedichte sowie Dokumente zu *Brundibár* herangezogen.

Einen künstlerischen Aspekt aus dem Theresienstädter Leben greift zum Beispiel die Ausstellung 'Musik, das war Leben' auf; eine Wanderausstellung, die 1996 als

472 Vgl. Website des Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945 (Menüpunkt „Ausstellungen“ unter <http://www.studienkreis-widerstand-1933-45.de/sdk/xxrundbr/rb6.html>).

473 Vgl. Weissová: *Zeichne, was du siehst*, S. 110f.

474 Heuberger: *Vom Bauhaus nach Terezín*.

475 Vgl. Website der Kulturagentur Room 28 Projects (Menüpunkt „Ausstellung“ unter <http://www.room28projects.com/index.php/de/the-exhibition>).

Begleitausstellung zu den Aufführungen der Kinderoper *Brundibár* durch Schüler und Schülerinnen des Schweriner Konservatoriums vom Stadtgeschichtsmuseum Schwerin konzipiert wurde. Im Zentrum der Darstellung steht die Musik aus Theresienstadt. Andere Theresienstadt-Ausstellungen widmen sich einzelnen Künstlerpersönlichkeiten aus dem ehemaligen Lager, zum Beispiel die Darstellung von Leben und Werk Gideon Kleins und Egon Ledecs in der Ausstellung 'Verstummte Töne'⁴⁷⁶ des Prager Jüdischen Museums oder die Präsentation der Werke von Leo Haas innerhalb der Ausstellung 'Unser Weg durch die Nacht'⁴⁷⁷ des Solinger Museums Baden (zusammen mit der Bürgerstiftung für verfemte Künste), die dort 2005/06 zu sehen war.



Abbildung 25: Theresienstädter Kinderzeichnungen in der Dauerausstellung des U.S. Holocaust Memorial Museum.

Insbesondere die Theresienstädter Kinderzeichnungen sind auch häufig Bestandteil von Dauerausstellungen in allgemeinen Holocaust-Museen. Hierzu zählen unter anderem das Jüdische Museum in Prag und das United States Holocaust Memorial Museum in Washington⁴⁷⁸. Die Kinderzeichnungen werden in ihrer Symbolhaftigkeit und ihrer emotionalen Wirkungskraft zur musealen Darstellung genutzt und repräsentativ für das Thema 'Kinder im

Holocaust' in die Ausstellung integriert. Ebenso verhält es sich vielfach mit den Zeichnungen der Erwachsenen. Allerdings dokumentieren diese Bilder den sehr spezifischen Alltag Theresienstadts, weshalb ihr exemplarischer Charakter auf der Metaebene eingeschränkt ist.

Es zeigt sich, dass auch auf dem Gebiet des Ausstellungswesens eine signifikante Präsenz von Aspekten des Theresienstädter Kulturlebens nachgewiesen werden kann. Bei genauerem Hinsehen erweisen sich erneut die Kinderzeichnungen, die

476 Vgl. Schneibergová, Martina: "Verstummte Töne" - Ausstellung über Gideon Klein und Egon Ledec in der Robert Guttman-Galerie (Radio Praha, 3. Mai 2003 unter <http://www.radio.cz/de/artikel/40316>).

477 Giesing, Georg: „Verfemte Kunst“ im Solinger Museum Baden bis Juni 2006 - Folge 3. Leo Haas - Ein Künstler im "Vorhof der Hölle" (Quelle: Neue Rheinische Zeitung Online, 2. Mai 2006 unter <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=1521>).

478 Vgl. Galerie der Website des U.S. Holocaust Memorial Museum (unter <http://www.ushmm.org/uiacgi/uiacgi/photos/17428?hr=null>).

Kinderoper *Brundibár*, die Zeichnungen der erwachsenen Häftlinge und die Musikaarbeit als Schwerpunkte der Vermittlung. Vor allem Wechselausstellungen widmen sich immer wieder künstlerischen Aspekten. Viele Ausstellungsprojekte werden speziell zu spezifischen Gedenkanlässen oder als pädagogisches Medium für Schulen und öffentliche Einrichtungen konzipiert. Aus diesem Grund sind bevorzugt kreative Produktionen der Häftlinge in die Expositionen integriert, da sie in symbolischer und emotionaler Manier das Gedenken an die Opfer vermitteln.

2.4 Schwerpunkt Kultur = irrealer Gewichtung

Im Folgenden sollen drei Gewichtungskonstellationen von Theresienstädter Merkmalen die Abweichung einer kulturellen Schwerpunktsetzung vom historischen Bild veranschaulichen. Anhand spezifischer Bezugnahmen auf die Aspekte Tod, Hunger und Unfreiheit kann so eine 'ausgewogene' Einordnung des Kulturlebens angedeutet werden. Es wird sich zeigen, dass eine kulturelle Schwerpunktlegung im Angesicht der Dominanz der angeführten Aspekte nur auf einer untergeordneten Ebene tragen kann. Der Tod war der eigentliche Theresienstädter 'Hauptprotagonist', dem Hunger konnte die Kulturarbeit nichts anhaben, und auch am Zustand der persönlichen Unfreiheit änderte sie nichts. Das Schicksal der Opfer bestimmten ausschließlich die Machthaber.

2.4.1 'Kulturlager' ad absurdum: *Der Tod als hinter allem stehende Übermacht*

In Ullmanns Widerstandsoper *Der Kaiser von Atlantis* spielt der personifizierte Tod die Hauptrolle. Den Schöpfern der Oper ging es um die Entlarvung der tödlichen Wahrheit Theresienstadts im Kontrast zu der Scheinwelt. Die Vernichtung ist die hinter allem stehende Wirklichkeit, deshalb muss der Tod im Stück zum zentralen Motiv werden. Die Verweigerung des Todes bedeutet folgerichtig den Kollaps der absoluten Macht. Denn er ist das mächtigste Instrument der Machthaber, er allein dominiert das Holocaustgeschehen.

Auch in Theresienstadt war der Tod das bestimmende Element – in Form von Krankheiten und vor allem in Form der Weiterdeportationen in die Vernichtungslager. Theresienstadt war innerhalb des Terrorsystems der Machthaber in erster Linie Verschiebepbahnhof auf dem Weg in den Tod: Vorzimmer zur Hölle, Stall zum Schlachthaus, Wartesaal des Todes. Nach dem Dreh des Propagandafilms

wurde der überwiegende Teil der Häftlinge mit den bereits erwähnten Oktobertransporten in den Osten deportiert. Das relativiert rückwirkend alles, was davor geschehen ist – auch, wie die Häftlinge bis zu diesem Zeitpunkt gelebt haben. Die Gewichtung von 'Kultur' und 'Lager' ist damit eindeutig festgelegt: Kulturarbeit kann nur auf einer Subebene wirklich Bedeutung erlangen. Im direkten Vergleich mit dem Tod wird diese Bedeutung verschwindend gering, auch wenn sie auf untergeordneter Ebene signifikant Einfluss auf die Häftlinge und dadurch auf die Nachwelt ausgeübt hat.

Kulturelle Aktivität wirkte vor allem auf psychischer Ebene – der Tod hingegen auf der physischen. Wenn es um das Überleben geht, wird alles andere unwichtig. Das beschreibt auch die 14-jährige Charlotta Veresova in ihrem Tagebuch im Angesicht der unmittelbaren Todesbedrohung in Auschwitz:

„Im Vergleich zu hier ist alles so unwichtig. Hier geht es um das Leben und wir alle haben nur eines.“⁴⁷⁹

Auch in Theresienstadt ging es um Leben und Tod. Zwar nicht unmittelbar durch den Gang in die Gaskammer, aber durch die Transporte in den Osten. Die tödliche Wahrheit Theresienstadts führt daher die Vorstellung eines kulturell bestimmten Ortes von vornherein ad absurdum.

Die Übermacht des Todes wird in Erinnerungskultur und Forschung immer wieder betont. Besonders signifikant finden sich solche Äußerungen in Zusammenhang mit dem Aspekt der 'Hochkultur', was auf eine implizite Berücksichtigung potenzieller Stilisierungen schließen lässt. Zum Teil wird dabei auf subversiver Ebene gearbeitet, an anderer Stelle wird sich hingegen explizit dazu geäußert. Der Zeitzeuge Norbert Troller macht die Lebensbedrohung anhand der Transporte in den Osten deutlich, die er als wesentlichen Aspekt Theresienstadts skizziert. Er widmet ihnen ein eigenes Kapitel und konstatiert gleich zu Beginn.:

„I choose to describe this scourge of our Theresienstadt ghetto existence right here at the beginning, because every other aspect of our ghetto life paled in comparison to it.“⁴⁸⁰

Das bedeutet, dass bei aller Beachtung auch die Bedeutung des Kulturlebens im Angesicht des Todes verblasst. An anderer Stelle berichtet Troller davon, dass nach Meldung eines neuen Transports alle Aktivitäten aufhörten.⁴⁸¹ Das heißt, die Macht über Leben und Tod zeigt sich in den Deportationen. Alles, was in den Phasen

479 Stanić, Dorothea (Hg.): *...und draußen blühen Blumen. Kinder im KZ*, Elefanten Press Verlag, Berlin 1982, S. 120.

480 Troller *Theresienstadt. Hitler's gift to the jews*, S. 46.

481 Vgl. ebd., S. 47.

dazwischen geschieht, kann den Häftlingen das Leben erleichtern, kann ein Stück Normalität schaffen und große menschliche Leistungen hervorbringen. Allerdings nur bis zum nächsten Transport und der Frage, ob der eigene Name diesmal auf der Liste steht. Ähnlich deutlich stellt die Zeitzeugin Charlotte Opfermann die Grenzen der Theresienstädter Kulturarbeit heraus. In Bezug auf die ständig wechselnde Besetzung der Inszenierungen konstatiert sie kritisch:

„Steady as clockwork, artists as well as the audience were deported East to the extermination camps, regardless of entertainment program.“⁴⁸²

Die Transporte nahmen auf das Kulturleben keine Rücksicht. Sie waren das eigentliche Ziel der Nationalsozialisten und wurden deshalb gnadenlos realisiert.

Milan Kuna verbindet die Bedeutung der Musik für die Häftlinge explizit mit der Tatsache ihres physischen Todes. Er setzt als Todesursache den Gesang ein und zeigt dadurch eindrücklich die Absurdität einer Schwerpunktlegung auf das Kulturleben:

„Der Wunsch, die Bedeutung zu erfassen, die das Musizieren für seelisch und körperlich geschundene Menschen haben konnte, mag sogar abwegig erscheinen, denn die Häftlinge sind ja nicht an ihrem Gesang gestorben.“⁴⁸³

Der Kunst ist damit ihre Gewichtung zugeschrieben, ohne genauere Festlegungen treffen zu müssen. Kuna hat die Bedeutung der Musik durch die inhärente Abwegigkeit der Überlegung und den daraus abgeleiteten Rückkehrschluss 'Wenn die Häftlinge nicht an ihrem Gesang gestorben sind, dann muss es etwas anderes geben, das alles dominiert' als absurd erwiesen und damit einer deformierten Schwerpunktsetzung vorgebaut.

Die Transporte in den Osten sind in den meisten Zeitzeugenberichten zentrales Motiv. Die Superiorität des dadurch repräsentierten Todes wird nicht an jeder Stelle explizit erwähnt, zieht sich aber als immer währende Angst und ständige Bedrohung durch das Erzählen. Als das „Furchtbarste in Theresienstadt“⁴⁸⁴ dominieren die Deportationen mit ungewissem Ziel die Berichte. Sie sind die Brüche, die immer wieder all das, was sich die Häftlingsgemeinschaft in Theresienstadt mühsam aufgebaut hat, mit einem Schlag zunichtemachen. So bezeichnet die Herausgeberin des Tagebuchs der Holocaust-Überlebenden Eva Mändl Roubičková, Veronika Springmann, die Transporte als Destabilisierungen:

„Diese Destabilisierung steht dem Prozess der Aneignung gegenüber und zieht sich als kontinuierliche Bedrohung durch das Tagebuch.“⁴⁸⁵

482 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 96.

483 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 30.

484 Mändl Roubičková: *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'*, S. 163.

485 Ebd., S. 214.

Einige Zeitzeugen und Forscher erwähnen explizit den Terminus 'Tod', um die volle Tragweite dieses alles bestimmenden Aspektes zu verdeutlichen. Meist wird dabei der Begriff hinter ein Komma oder einen Punkt gesetzt, manchmal auch mit einem Ausrufezeichen versehen, um die Wirkung zu verstärken. So heißt es in der Autobiografie des ehemaligen Mitglieds der Ghetto-Swingers Coco Schumann: „Hinter der Kulisse aber regierte nur einer, der Tod.“⁴⁸⁶ Und die Zeitzeugin Elsa Bernstein konstatiert: „Der Tod! Beständig vor der Tür, mußte man sich sagen.“⁴⁸⁷ In ihrer Publikation über das Theresienstadt-Bild schreibt die Autorin Eva Kolářová über die hinter allem schlummernde Wahrheit: „Und diese Wahrheit? Sie kannte fast jeder, nur wollte man sie sich nicht eingestehen. Der Tod.“⁴⁸⁸

Die Überlebende Zdenka Fantlová macht die tödliche Wahrheit durch ein metaphorisches Bild deutlich: der Tanz unter dem Galgen. Diese Imagination erinnert an ein gleichnamiges Ölgemälde Pieter Bruegels (1525/30-1569)⁴⁸⁹ aus dem Jahr 1568, das den Tanz unter dem Galgen zu einer stehenden Floskel gemacht hat, die hier in abgewandelter Form übernommen wird. Der Tanz, das sind die vermeintlichen Freiheiten im Lager, vor allem das Kulturleben. Die Tanzenden sind die hoffenden und glaubenden Häftlinge, die sich aktiv oder rezipierend an der Theresienstädter Kulturarbeit beteiligten. Der Galgen schließlich steht für die Verurteilung zum Tod durch die Nationalsozialisten. Die Vollstreckung ist nur eine Frage der Zeit, die Schlinge des Galgens kann jede Minute um den Hals des Opfers gelegt werden. Ein Verbot der SS und vor allem das 'Damoklesschwert Osttransport'⁴⁹⁰ konnte der kulturellen Aktivität Theresienstadts jederzeit ein jähes Ende setzen:

„Wir waren zum Tod verurteilt – und bis zur Vollstreckung des Urteils ließ man uns spielen und singen. Warum denn nicht – dachten sie –, das Lachen wird ihnen ohnehin bald vergehen. Und wir alle tanzten unter dem Galgen.“⁴⁹¹

Diese Formulierung wird häufig als Ausdruck für das Theresienstädter Musikleben herangezogen. So ist eine CD mit Musik aus Theresienstadt gleichnamig betitelt, einige Artikel über das musikalische Leben im ehemaligen Vorzeigelager arbeiten ebenfalls mit dieser Wendung⁴⁹².

486 Schumann, Coco: *Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997, S. 60.

487 Bernstein: *Das Leben als Drama*, S. 75.

488 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 130 (allerdings ist zu bezweifeln, dass tatsächlich fast alle Theresienstädter Häftlinge die Wahrheit kannten).

489 Das Gemälde ist auch unter dem Titel *Landschaft mit Galgen* bekannt.

490 Vgl. unter anderem Elias: *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*, S. 86.

491 Fantlová: „*In der Ruhe liegt die Kraft*“, *sagte mein Vater*, S. 91.

492 Vgl. zum Beispiel Vorzellner, Markus: *Wir tanzten unter dem Galgen* (Quelle: Wiener Zeitung

Die Ebenen 'physische Vernichtung' und 'Kulturleben' von vornherein voneinander abzugrenzen und Perspektiven der Betrachtung in einem solchen zweigeteilten Schema zu verorten, ist eine sinnvolle Maßnahme zur Prävention von Deformationen des Geschichtsbildes. Die Kulturarbeit Theresienstadts muss sichtbar von der Metaebene der Tötungsabsicht abstrahiert werden. So kann ihr auf untergeordneter Ebene jede Bedeutung eingeräumt werden, ohne ungewollte Stilisierungen zu begünstigen. Auf der Metaebene spielen vor allem die Nationalsozialisten und der Holocaust eine Rolle, die andere Perspektive öffnet den Blick für die alltägliche Lagerrealität, für individuelle Schicksale und menschliche Leistungen.

2.4.2 Kunst als geistige Nahrung: *Der physische Hunger bleibt*

„Nur vom Geiste allein zu leben, vermag kein Mensch, fast nur von ihm zu leben, ohne, bedroht und hungernd, nie an Deportation und an den Speisezettel denken, kaum ein Mensch.“⁴⁹³

Der physische Hunger dominierte neben der ständig präsenten Angst die Lebenswirklichkeit Theresienstadts. Er beschäftigte jeden der dort Eingesperrten und war eines der Hauptgesprächsthemen. Das Dasein der Häftlinge drehte sich vor allem um die Nahrungsaufnahme, um die damit verbundene Essensausgabe, um das grausame Hungerleiden und das Betteln anderer Inhaftierter sowie um das Beschaffen zusätzlicher Verpflegungsmittel und Träumereien von einem Schlaraffenland. Der Hunger gehört zu den stärksten menschlichen Empfindungen; neben dem Trinken ist vor allem die Nahrungsaufnahme eine lebensnotwendige Maßnahme. So konstatiert die Zeitzeugin Ruth Weisz:

„Unser ganzes Dasein drehte sich ums Essen. Wir träumten davon und konnten an nichts anderes denken. Ich glaube, Hunger und Durst sind die stärksten menschlichen Gefühle, stärker als Liebe, Haß und alles andere. Nur wer wirklich gehungert hat, so wie wir, kann das verstehen.“⁴⁹⁴

Die Zeitzeugin Gisela Spier-Cohen leitet ihre Ausführungen über Theresienstadt mit der Aussage „Im Ghetto von Theresienstadt litt man sehr Hunger“⁴⁹⁵ ein und Ruth Klüger konstatiert nüchtern: „Theresienstadt war Hunger und Krankheit“⁴⁹⁶. Der Hunger gehört zu den dominierenden Merkmalen des Lagers, weshalb er wiederkehrender Topos fast aller Zeitzeugenberichte ist. Die Qualen und die Angst

Online, Februar 2001 unter <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Holocaust&letter=H&cob=5628>).

493 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 601.

494 Benz: *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz*, S. 130.

495 Spier-Cohen: *Weggerissen. Erinnerungen an Theresienstadt*, S. 38.

496 Klüger: *weiter leben*, S. 86.

zu verhungern erzeugten eine regelrechte Besessenheit und beförderten auch den moralischen Verfall im Lager. Die Zeitzeugin Mélanie Oppenheim beschreibt den Überlebenskampf in der *Menschenfalle Theresienstadt*:

„Der Hunger treibt den Menschen ins Unmenschliche. [...] Im Lager, wo viele zu allem fähig waren, nur um zu überleben, galten keine Spielregeln. [...] Was alle und jeden am meisten beschäftigte, war das Essen. Hunger kann die Leute völlig aggressiv machen.“⁴⁹⁷

Für Außenstehende ist eine solche Form nagenden Hungers über einen so langen Zeitraum kaum vorstellbar. Die Mitglieder der Nachfolgegenerationen haben die Extremerfahrung selbst nie gemacht und können lediglich aus den Berichten der Zeitzeugen einen Eindruck der Qualen gewinnen. Wie ein Schatten verfolgte der Hunger die Gefangenen und trieb sie zur Verzweiflung:

„Den nagenden Hunger, den man sich kaum vorstellen kann, wenn man ihn nicht selbst erlebt hat. [...] Hunger, der einen zur Verzweiflung treibt.“⁴⁹⁸

Die Zeichnungen Helga Weissová spiegeln die Dominanz des Hungers in der Welt der Theresienstädter Kinder. Das Mädchen zeichnete in Theresienstadt die unendlichen Schlangen vor der Essensausgabe, Menschen, die die Böden der Essenstonnen auskratzen und Küchenabfälle durchwühlen, auf Leichenwagen transportierte Brotlaibe und ständiges Träumen vom Essen⁴⁹⁹. Und die damals zwölfjährige Helga Pollak schreibt 1943 in ihr Tagebuch: „Ich bin blöd!!! Dauernnd schreibe ich übers Essen.“⁵⁰⁰

Jeder tat, was er konnte, um seinen Hunger so weit wie möglich zu stillen. Manche schlangen ihre Portion sofort herunter, um wenigstens für kurze Zeit das Gefühl eines vollen Magens zu haben, andere teilten sich ihre Ration in kleine Portionen ein, um jedes Mal, wenn sie der Hunger zu sehr plagte, einen Bissen zu haben.⁵⁰¹ Man hortete und sparte Produkte. Viele 'schleusten' sich zusätzliche Nahrung, unter anderem aus dem Bestand der Kartoffelkeller. Diese Aktionen wurden unter großer Lebensgefahr durchgeführt, denn beim Erwischen drohte die Deportation in den Osten oder andere drakonische Strafen.

Der Hunger ist entsprechend seiner Bedeutung im Lagerleben eines der Hauptthemen in der Lagerkunst. Als Hauptsubjekt in der Lyrik, ebenso als zentrales Motiv der Zeichnungen. Ein anschauliches Beispiel ist das Gedicht 'Essen holen'⁵⁰² von Gerty Spies. Bereits der Titel des in umarmenden Reimen angelegten Gedichts macht das

497 Oppenheim: *Theresienstadt. Die Menschenfalle*, S. 74 + S. 79.

498 Weissová: *Zeichne, was du siehst*, S. 102.

499 Vgl. ebd..

500 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 99.

501 Vgl. Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 19.

502 Spies, Gerty: *Drei Jahre Theresienstadt*, Chr. Kaiser Verlag, München 1984, S. 60.

Thema deutlich. Eine Szenerie des 'Essenholens' wird beschrieben. Das Lager

Essen holen

Ich geh' und hol' mein Mittagsbrot,
Halt' in der Hand zwei leere Schalen,
Ein Stück Papier mit Nam' und Zahlen,
Den Namen blau, die Zahlen rot.

Klein sind die Schalen, doch zu groß. –
Am Wege betteln graue Schemen:
»Sag, wirst du selbst die Suppe nehmen?«
Ich geh' vorbei und nicke bloß.

Ich nehme sie – warum denn nicht! –
Sie ist so wasserdünn und ärmlich.
So abgezirkelt und erbärmlich
Ist auch das magre Hauptgericht.

Ich zieh' mich irgendwo zurück,
Verborgen vor den Hungertieren,
Die starr auf jeden Bissen stieren
Mit hilflos aufgeriss'nem Blick.

Der Löffel kratzt den letzten Rest.
Der Hunger war nicht tot zu siegen,
Nein! – Lachend kommt er hochgestiegen
Und triumphiert und bohrt sich fest!

Die Phantasie ist wachgeschreckt.
Die Hände fangen an zu suchen:
Hat nicht ein trocknes Restchen Kuchen,
Ein Fetzen Brot sich wo versteckt?

Und endlich hilft mir die Natur:
Ich schlaf'. – Und meine Augen sehen
Aus Wunsch ein Paradies erstehen –
Für kurze zehn Minuten nur.

**Abbildung 26: Gerty Spies *Essen
holen*.**

Theresienstadt selbst wird dabei nicht explizit erwähnt, ist aber aufgrund des persönlichen Hintergrundes der Verfasserin und des Charakters der Szene erwiesener Schauplatz des dargestellten Geschehens. Als eigentlicher Gegenstand erweist sich im Verlauf des Gedichtes nicht das Essenholen, sondern der Hunger. Die Beschaffung ist geprägt von dem Hungergefühl, dem die viel zu geringe Nahrungsaufnahme keinen Abbruch tut. Das metaphorische Bild der kleinen und doch für die geringe Menge an Nahrung zu großen Schalen führt bereits am Anfang der zweiten Strophe den Hunger der Ich-Person ein. Im folgenden Satz wird dann der Hunger der anderen Häftlinge in Form von bettelnden schemenhaften Gestalten – 'Hungertieren' – thematisiert. Der Hunger macht Kulturmenschen zu Tieren. Es wird hier

insbesondere auf die alten Menschen in Theresienstadt angespielt, die den größten Hunger litten und die Mithäftlinge ständig um Nahrung anflehten. Die Ich-Person nimmt ihre Suppe und das magere Hauptgericht schließlich an sich – ohne zu teilen. Sie muss das vor sich selbst rechtfertigen, um mit dem schlechten Gewissen den armen Bettelnden gegenüber leben zu können. Die Suppe sei ohnehin so 'wasserdünn und ärmlich', konstatiert sie und entschuldigt so ihr Handeln. Schließlich geht es um das eigene Überleben. Der Prozess des Essens selbst wird in dem Gedicht bewusst ausgespart. Die Szene knüpft unmittelbar bei dem Auskratzen des Restes aus der Schale an. Gerty Spies wertet damit implizit die Nahrungsaufnahme in Theresienstadt als nicht erwähnenswert ab, weil sie den Hunger nicht im geringsten 'tot siegen kann': Es tritt keine Sättigung ein. Das Hungergefühl steigt sofort wieder empor und triumphiert über den Hungernden. Der Hunger wird an dieser Stelle bewusst personifiziert, um als eine Art nicht zu vertreibendes Schreckgespenst aufzutreten, der die betroffene Person fest im Griff hat und sie nicht ruhen lässt. Die vorletzte Strophe ist deutlich von einer durch den Hunger verursachten Verzweiflung geprägt. Die fieberhafte Suche nach etwas Essbarem unmittelbar nach der

Nahrungsaufnahme verdeutlicht erneut die Nichtigkeit der Ernährung in Theresienstadt. Schließlich erlösen nur der Schlaf und der Traum die Protagonistin temporär von ihrem Hungerleiden. Im Schlaf spürt der Mensch den Hunger nicht, in seinen Träumen ist er frei. Hier kann er sich satt essen. Implizit muss eine weitere Strophe zu dem Gedicht hinzugedacht werden, deren Inhalt im letzten Satz bereits angedeutet wird: das Erwachen nach kurzem Schlaf mit knurrenden Magen – also die Rückkehr des Hungers.

Die Zeichnung 'Suche nach Speiseresten' (1943)⁵⁰³ des Theresienstädter Häftlings Jiří Schubert zeigt ebenfalls eindringlich die Qualen des Hungers. Dem Betrachter wird

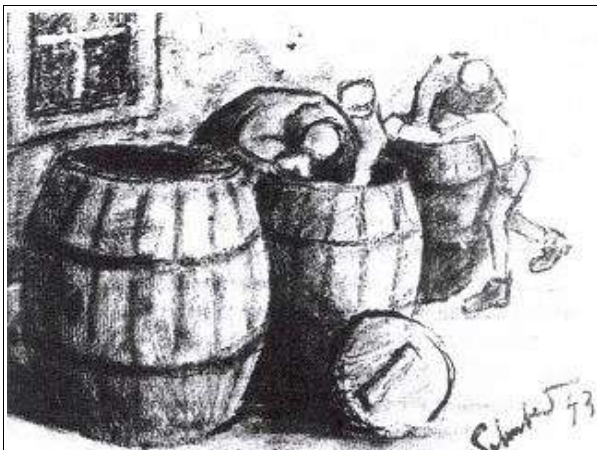


Abbildung 25: Jiří Schubert *Suche nach Speiseresten* (1943).

das Gefühl von Hunger hier in Form von nach Essensresten suchenden Häftlingen vermittelt. Die mangelnde Ernährung wird nicht an dem Motiv ausgemergelter Menschen demonstriert, sondern anhand einer Folgereaktion des Hungerleidens: die fast animalisch anmutende und menschlich erniedrigende Suche nach

Speiseresten in den entleerten Fässern. In diesem Bildmotiv sind alle Aspekte des Hungerns enthalten: der verzweifelte Kampf, sich nach der völlig unzureichenden Essenszuteilung zusätzliche Nahrung zu beschaffen, um zu überleben. Und sei es nur ein winziger Überrest der Suppe, ein verschimmeltes Brot oder Küchenabfälle. Der Hunger weckt in den Menschen ihre tierischen Urinstinkte, er löst eine krankhafte Besessenheit aus, etwas in den Magen zu bekommen. Er lässt sie jegliche Selbstachtung verlieren. Die Suche nach Speiseresten wird hier zum Symbol des chronischen Hungers und dessen Folgeerscheinungen.

Chronischer Hunger und Verhungern sind Hauptmerkmale aller Lager des Dritten Reiches. Neben die physische Ebene trat aber insbesondere in Theresienstadt die bereits erwähnte zweite: die geistige Ebene. Die Kulturarbeit ließ viele Beteiligten – Produzenten wie Rezipienten – kurzzeitig das Elend des Lagerlebens vergessen. Damit trat in diesen Momenten für viele auch der physische Hunger in den Hintergrund. Lange nicht alle Häftlinge konnten den Hunger phasenweise

⁵⁰³ Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 18.

verdrängen. Aber wem es gelang, der maß dem Kulturleben einen hohen Stellenwert bei. So avancierte die Kulturarbeit für einen Teil der Häftlinge zu einem ebenbürtigen Gegner des Hungers, wenn sie auch nur für kurze Momente über ihn triumphieren konnte. Dadurch wurde das Kulturleben auch zu einer Form von Nahrung als Überlebensmittel. Das Motiv des körperlichen Hungers wurde auf die geistige Ebene übertragen und zu einer Metapher für die Erfüllung auf psychischer Ebene verdichtet. Vor allem in Zeitzeugenberichten kulturell engagierter Häftlinge findet sich diese Parallelisierung von körperlichem und geistigem Hunger in Theresienstadt. Etymologisch lassen sich dabei folgende Termini signifikant nachweisen: 'geistige Nahrung', 'geistige Kost', 'geistiger Hunger', 'geistige Vitamine'. In Philipp Manes' Aufzeichnungen und in den Widmungen an ihn findet sich die Nahrungsmetapher auffallend häufig. Das liegt auch daran, dass Manes selbst in Theresienstadt kulturell tätig war und sich meist mit Künstlern und kulturell engagierten Menschen umgab. Unter anderem heißt es über die Bibliothek in Theresienstadt:

„Es gab außer der Freizeitgestaltung noch eine Quelle, die uns geistige Nahrung spendete: die Bücherei. [...] Es war wie ein belebender Strom, der von dieser Bücherstube ausging, gab es doch hier die geistige Nahrung, die wir so endlos lange entbehrt. [...] Das sind die unbezahlbaren geistigen Vitamine, die geboten werden und für die wir gar nicht dankbar genug sein können.“⁵⁰⁴

In einer Widmung an Manes spricht der Mithäftling Arthur Koralek von der „geistigen Nahrung“⁵⁰⁵, die er in den Veranstaltungen der 'Gruppe Manes' fand, und in einem Gedicht von Käthe von Giżycki ist die Rede von der Fähigkeit Manes', durch Kulturarbeit, „den edleren Durst, / Den geistigen Hunger zu stillen.“⁵⁰⁶

In den meisten Textauszügen wird die geistige Nahrung zwar als Bedürfnis kenntlich gemacht, bleibt aber relativ wertfrei. Es finden sich daneben allerdings auch Aussagen, in denen die geistige Ebene der körperlichen gleichgestellt oder sogar darüber positioniert wird. Hier besteht die Gefahr, durch die subjektive Gewichtung die ohnehin für eine Betonung der Kultur anfällige historische Realität zu beeinflussen. In den Aufzeichnungen des Rabbiners Richard Feder heißt es:

„Wir durften niemandem schreiben, nichts, also auch kein Buch bestellen, und viele plagte der geistige Hunger mehr als der körperliche.“⁵⁰⁷

Feder selbst zeichnet ein düsteres Theresienstadt-Bild. Er spricht an dieser kritisch formulierten Textstelle also nicht in seinem Namen. Dennoch zeigt er dem Leser ein

504 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 154f + S. 398.

505 Ebd., S. 285.

506 Ebd., S. 385.

507 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 72.

Phänomen des historischen Ortes Theresienstadt auf: Viele Häftlinge spürten den geistigen Hunger so stark, dass er den körperlichen Hunger in den Hintergrund zu stellen vermochte. Sie machten in Theresienstadt die Erfahrung, dass geistige Kost ebenso zum Grundlegendsten des Menschseins gehören kann wie die körperliche Ernährung. Auch die Zeitzeugin Zdenka Fantlová berichtet, auf einer Bewertung des tschechischen Theaters in Theresienstadt basierend, von dieser Erfahrung:

„Das tschechische Theater war hier keine nichtige Unterhaltung oder gar gesellschaftliche Angelegenheit, sondern eine hell leuchtende Fackel, wegweisend, hoffnungsbringend und psychisch bestärkend. Für viele war das kulturelle Erlebnis wichtiger als die Brotration.“⁵⁰⁸

Auch Fantlová bezieht die Aussage nicht direkt auf ihre eigene Person, bewertet die hohe Wertschätzung der Kulturarbeit seitens vieler Häftlinge aber positiver als Feder. Durch die Metapher der leuchtenden Fackel wird die Kulturaktivität zum Symbol für Hoffnung und Stärke, womit sich ihr Stellenwert erklärt. Zudem betont die Zeitzeugin im Folgenden, dass sie gerne in Gesellschaft der Künstler Theresienstadts war. Aus ihren Äußerungen spricht Verständnis für diese Art der individuellen Gewichtung in der Extremsituation des Lagers.

Das Problem des Hungers ließ sich durch die Kulturarbeit letztlich nicht lösen, nur kurzzeitig verdrängen. Nur vom Geist allein kann kein Mensch leben, der Wert von körperlicher Nahrung wird keineswegs gemindert durch das Vorhandensein geistiger Kost. Die Kultur diene nur dem 'geistigen Überleben', die physische Existenz ist allein durch die körperliche Ernährung gewährleistet. Ein vor dem Verhungern stehender Mensch kann keine Kunst mehr schaffen. Entscheidend ist also auch hier die klare Trennung von physischer und psychischer Ebene. Eva Kolářová macht dies anhand der Musik deutlich:

„Sie kann die Realität nicht ändern, sie kann die Widersprüche nicht aussöhnen, den Hunger nicht abschaffen.“⁵⁰⁹

Kultur kann von dem Hunger ablenken und das Durchhaltevermögen stärken, nicht aber das Schicksal ändern. Auch Philipp Manes litt trotz Vergünstigungen und seiner Wertschätzung der geistigen Nahrung unter dem körperlichen Hunger. Obwohl er das Geistesleben zum Mittelpunkt seines Lagerdaseins machte und meinte, den Hunger gedanklich überwinden zu können, muss er in seinem Bericht zugeben:

„Wir alle, die wir nichts kaufen können [...], wir hungerten in des Wortes vollster Bedeutung – der Begriff satt ist sagenhaft geworden. [...] Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach.“⁵¹⁰

508 Fantlová: „*In der Ruhe liegt die Kraft*“, sagte mein Vater, S. 91.

509 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 126.

510 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 260 + S. 378.

Auch der leidenschaftliche Kulturmäzen spürte die Beeinträchtigungen der geistigen Tätigkeit durch das quälende Hungergefühl und die physische Schwäche. Auch zum geistigen Schaffen gehört körperlicher Einsatz.

In seinem *Lied von Theresienstadt* hat der österreichische Journalist, Autor und Zeitzeuge Walter Lindenbaum die körperliche Nahrung in prägnanter Weise mit der geistigen Nahrung verknüpft. In der inhaltlichen Parallelisierung wird die Hungermetapher zum Symbol für den Kontrastcharakter Theresienstadts: „statt Suppe gibt's Musikextrakt.“⁵¹¹ Die Ernährung war mangelhaft in Theresienstadt, das Kulturleben dagegen besonders ausgeprägt. In dem Zitat klingt kritisch an: Der Musikextrakt konnte die Suppe keineswegs ersetzen.

Ähnlich kritisch äußert sich der Hauptprotagonist Vladek in Art Spiegelmanns Comic *Maus*. Als Häftlinge im Lager einen Mithäftling zum Beschaffen von Nahrung losschicken, kehrt dieser mit einem Sack zurück, in dem sich neben Essen auch Bücher befinden. Vladeks entsetzte Reaktion: „BÜCHER?! Was ist los mit dir? Bücher können wir nicht essen!“⁵¹² Die Häftlinge sind zu hungrig, um sich für die Lektüre von Büchern zu interessieren. Als sich die Zeitzeugin Ruth Elias zwischen ihrer Arbeit, die in Theresienstadt eine festgelegte Essensration bedeutete, und dem Singen in Raffael Schächters Chor entscheiden muss, wählt sie instinktiv das Essen, obwohl sie eine große Sehnsucht nach musikalischer Betätigung verspürt:

„Ich stand vor der Wahl, mich zwischen Essen und Singen zu entscheiden. Vom instinktiven Erhaltungstrieb geleitet, entschloß ich mich fürs Essen.“⁵¹³

Das Bedürfnis des Festhaltens, die Dokumentation, ist ein weiterer Grund, der den Häftlingen vor allem die bildende Kunst der Ernährung gleichwertig werden ließ:

„Das Bedürfnis, es festzuhalten und zu bezeugen, war ebenso elementar wie der Hunger und wert, das Leben dafür zu riskieren.“⁵¹⁴

2.4.3 'Libera me': Zur Bewertung von kulturellem Freiraum in Unfreiheit

Ein Freiraum ist nicht mit einer Freiheit gleichzusetzen, und ein kultureller Freiraum ist keineswegs synonym mit einem Leben in Freiheit. Ein freiheitlicher Zustand ist in erster Linie durch Ungezwungenheit geprägt: Freiheit ist die individuelle Möglichkeit, ohne Zwang zwischen verschiedenen Handlungsmöglichkeiten durch

511 Sandfort: *Ben - Vogel aus der Fremde*, S. 278.

512 Spiegelman: *Und hier begann mein Unglück*, S. 86f.

513 Elias: *Die Hoffnung erhielt mich am Leben*, S. 107.

514 Costanza, Mary S.: *Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos*, Kindler Verlag GmbH, München 1983, S. 13.

Abwägen auswählen und entscheiden zu können. Der Begriff bezeichnet den Zustand der Autonomie eines handelnden Subjekts. Diese Libertät basiert heute in erster Linie auf den menschlichen Grundrechten – inklusive der Religionsfreiheit. Sie garantieren die Willens- und Handlungsfreiheit.

In Theresienstadt wurde man hingegen, wie in allen Lagern des Dritten Reiches, sämtlicher menschlicher Grundrechte beraubt und gegen seinen Willen festgehalten – und das mit dem Ziel, vernichtet zu werden. Die Grundsituation der dortigen Kulturarbeit war also vor allem eine Situation des völligen Ausgeliefertseins mit dem wesentlichen Merkmal der persönlichen Unfreiheit:

„Das erste tiefe Erlebnis eines Häftlings, insbesondere eines Künstlers, war der Verlust der Freiheit“⁵¹⁵,

heißt es auch in der Publikation *Kunst in Auschwitz*. An dieser Tatsache konnte auch der Freiraum im künstlerischen Bereich nichts ändern. Die Häftlinge blieben trotz der Kulturarbeit Unfreie. Die Zeitzeugin Gerty Spies bringt das Wesen des Freiraums in Theresienstadt auf den Punkt, wenn sie konstatiert, dass „diese Freiheit sich in den Grenzen einer äußeren Unfreiheit bewegte“⁵¹⁶. Was Spies mit dem Terminus 'Freiheit' betitelt war also vielmehr eine Art Freiraum. Die Zeitzeugin Alice Randt spricht von einer 'Freiheit hinter Festungswällen'⁵¹⁷. Sie benutzt ebenfalls den Terminus 'Freiheit', meint damit aber ähnlich wie Gerty Spies einen Spielraum innerhalb der Gefangenschaft. Der Begriff 'Freiheit' nimmt in diesem Zusammenhang oft auch ironische Züge an.

Den Inhaftierten war auch im kulturellen Bereich lange nicht alles gestattet. Es wurde geduldet und gefördert, was entweder in den Augen der Machthaber keine unmittelbare 'Bedrohung' darstellte oder sich zu Propagandazwecken verwenden ließ. Nicht umsonst vollzog sich innerhalb des Kulturlebens trotz des Freiraums vieles im Geheimen und Versteckten. Die Affäre der Theresienstädter Maler beispielsweise zeigt deutlich die Grenzen des künstlerischen Freiraums in Theresienstadt auf. Die SS konnte jederzeit beliebig eingreifen und über das Schicksal der Ertappten bestimmen. Beim Gebrauch des Terminus 'Freiheit' gilt es daher, das Phänomen und vor allem seine Grenzen zu vergegenwärtigen. Die Gefahr liegt in einem Fehlschluss von einem – in der Tat innerhalb der Lager einzigartigen – Spielraum vor allem im künstlerischen Bereich auf eine persönliche Freiheit in Theresienstadt.

515 Boberg, Jochen/Simon, Hermann (Hg.): *Kunst in Auschwitz 1940-1945*, Rasch Verlag, Bramsche 2005, S. 62.

516 Spies: *Drei Jahre Theresienstadt*, S. 54f.

517 Vgl. Randt: *Die Schleuse*, S. 49.

Bezüglich der Freiheit außerhalb des Lagers muss unterschieden werden zwischen der besetzten Heimat und der freien Heimat. Die Vorstellung der Häftlinge, ihre Wünsche und Hoffnungen, bezogen sich meist auf Letztere, denn die Zustände in den besetzten Gebieten waren keineswegs freiheitlich. So kommt folgendes von der Kunsthistorikern Daniela Uher beschriebenes und in Kapitel II. 3.8 näher skizziertes paradoxes Phänomen zustande: „In einem Staatswesen, das die ganze Gesellschaft einsperrte, konnte das Gefängnis zum Ort der Freiheit werden.“⁵¹⁸ Tatsächlich ging es in Theresienstadt auf manchen Gebieten freiheitlicher zu als in der besetzten Heimat. Dennoch ist der Ansatz problematisch, denn er überlagert auf den ersten Blick die tatsächliche Situation. Allein das Wissen um die Grenzen des paradoxen Freiraums relativiert die Bedeutung der 'Hochkultur' in Theresienstadt und hilft, ein ausgewogeneres Vergangenheitsbild zu erzeugen.

Der kulturelle Freiraum innerhalb Theresienstadts bleibt letztlich eine der Widersprüchlichkeiten des ungewöhnlichen Ortes. Das führt wiederum zu ungewöhnlichen Zeitzeugenaussagen, die es exakt zu interpretieren und einzuordnen gilt. Es gab in Theresienstadt kulturell ambitionierte Häftlinge, die sich in der Kulturarbeit nahezu frei fühlten, Häftlinge, die sich der Grenzen und Gefahren bewusst waren, den Freiraum aber wahrnahmen und nutzten, und schließlich Häftlinge, die mit diesem speziellen Freiraum nicht in Berührung kamen und ihn daher rückwirkend meist kritisch beurteilen. So heißt es beispielsweise in den Aufzeichnungen der Zeitzeugin Martha Glass:

„Eine Zensur wurde kaum geübt und es schien, als seien im Lager zumindest der künstlerischen Freiheit weniger Grenzen gesetzt als vor der Deportation. [...] Jetzt war nahezu alles erlaubt, selbst der als 'entartet' gebrandmarkte amerikanische Jazz und Swing. Aber in dieser vermeintlichen Großzügigkeit zeigte sich einmal mehr der grenzenlose Zynismus der nationalsozialistischen Machthaber.“⁵¹⁹

Glass unterscheidet deutlich zwischen persönlicher Freiheit und künstlerischem Freiraum. Dennoch skizziert sie in ihren Aufzeichnungen eine Art unbegrenzte Autonomie auf dem Gebiet der Kunst und macht diese anhand des Jazz deutlich. Gleichzeitig stellt sie allerdings klar, dass der Freiraum nicht etwa eine Großzügigkeit der Unterdrücker war, sondern Teil ihrer mörderischen Pläne. Glass' Aussage macht trotz deutlicher Relativierung eine künstlerische Freiheit aus dem künstlerischen Freiraum und sollte daher mit Vorwissen rezipiert werden.

518 Uher, Daniela: *Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt. Überlegungen zu einer Erweiterung des Begriffes „Künstlerkolonie“*, in: Slenczka, Eberhard: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999: Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben*, Sonderdruck, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1999, S. 102.

519 Glass: *„Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk“*, S. 49f.

Philipp Manes erzeugt in seinem kritisch zu hinterfragenden 'Tatsachenbericht' den Eindruck, die einzige Beschränkung in Theresienstadt sei die Aufgabe der persönlichen Freiheit gewesen.⁵²⁰ Diese Position erklärt sich unter anderem aus seiner Fixierung auf die geistige Aktivität in Theresienstadt und aus der Datierung seiner Aufzeichnungen, denn während der Inhaftierung war der konkrete Freiraum den Beteiligten präsenter als in der Erinnerung:

„Wir wollen dankbar sein für die Freiheit, die uns in literarischen Dingen und Sachen der Kunst gewährt wird, wir spüren keinerlei Beaufsichtigung oder Hemmung – alles läuft, als ob wir im tiefsten Frieden leben.“⁵²¹

Die Assoziation mit 'tiefstem Frieden' ist in Bezug auf ein nationalsozialistisches Lager inadäquat und lässt sich nur durch eine eindeutige Zuschreibung zu Manes' individueller Lagerrealität erklären. Seine Arbeit wurde von der SS toleriert und im Rahmen der FZG öffentlich ausgeübt. Manes schuf nicht im Geheimen, er leistete keinen direkten geistigen Widerstand und war somit auch nicht unmittelbar der Gefahr ausgesetzt, entdeckt und bestraft zu werden. An anderer Stelle trifft Manes konträr dazu eine differenziertere Aussage:

„Wir begnügen uns gezwungenermaßen mit einem Minimum von dem, was wir in Freiheit besaßen. Aufgegeben haben wir hier das Alleinsein. [...] Das ist nur ein Minus von den vielen gleichartigen Zeichen, die hier in Theresienstadt Gesetz sind. Das Plus aber ist und bleibt die Freiheit, die wir innerhalb des Ghettos genießen, die vielleicht dem einzelnen, der darüber nicht nachdenkt, schwerlich so zum Bewußtsein kommt wie dem, der die strenge Ordnung anderer Lager kennt.“⁵²²

Manes, der selbst zu diesem Zeitpunkt keine anderen Lager kannte, thematisiert damit ein weiteres wichtiges Charakteristikum des eingeschränkten Theresienstädter Freiraums: Erst im Vergleich mit den anderen Lagern nimmt er Gestalt an, weshalb er letztlich erst in der Rezeption voll zum Tragen kommt. Aus der umfassenden Perspektive können auch andere Freiräume in Theresienstadt, wie das Tragen von Zivilkleidung, der Verzicht auf Tätowierung und Rasur oder das Fehlen von Gaskammern, erkannt werden.

Die Kulturarbeit stand im Mittelpunkt der Täuschung, das war den Nationalsozialisten eine untypische Toleranz wert. Der künstlerische Freiraum in Theresienstadt blieb dennoch eine Freiheit unter Minimum-Verhältnissen. Das stellt auch der Zeitzeuge Zdenek Lederer in seinen kurz nach dem Krieg entstandenen Aufzeichnungen fest:

520 Vgl. Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 339.

521 Ebd., S. 372.

522 Ebd., S. 278.

„In particular during the final stages of the embellishment, Theresienstadt probably was the freest town in Europe in respect of culture.“⁵²³

Bewusst setzt der Zeitzeuge die Beschränkung auf den Kulturbereich an das Ende seiner zweifelsfrei gewichtigen Aussage. Sybil Milton und Janet Blatter legen den Fokus dagegen direkt auf die 'Hochkultur' und lassen so wenig Raum für Spekulationen:

„It is important to note here that technically, except at Theresienstadt, the Nazi high command permitted the creation of nothing but official art and graphics in ghettos or concentration camps.“⁵²⁴

Auch in wissenschaftlichen Texten wird eine künstlerische Freiheit in Theresienstadt eingeräumt. So heißt es bei Milan Kuna etwa über die Endphase Theresienstadts: „Mit der relativen Freiheit der Kunst in Theresienstadt war es vorbei.“⁵²⁵ Der Musikwissenschaftler gebraucht ebenfalls den Terminus 'Freiheit', schränkt diesen aber durch das Adjektiv 'relativ' ein.

Vor allem die Schaffensbedingungen spiegeln die Grenze des Freiraums wider. Abgesehen von dem harten und elenden Lageralltag mangelte es an Material, und auch die Auswahl der Stücke und Sujets war keineswegs frei. So kommt Kuna zu dem Schluss, dass Kunstarbeit bei „all den Problemen, die unter Lagerbedingungen mit künstlerischer Arbeit unweigerlich einhergehen“⁵²⁶, einen schwierigen Kampf bedeutete. Alles, was die Opfer erreichten, mussten sie sich im Zustand der persönlichen Unfreiheit, unter Zwang und Kontrolle erkämpfen. Im Katalog zur Dauerausstellung im Ghetto-Museum befindet sich ein Abschnitt, der den Tag eines Häftlings in Theresienstadt skizziert. Das darin vorhandene Kultur-Kapitel trägt bezeichnenderweise den Titel 'Kunst und Kultur – Freiheit in Unfreiheit'⁵²⁷.

Viele ehemalige Häftlinge betrachten den Aspekt des kulturellen Freiraums innerhalb der Unfreiheit Theresienstadts kritisch. Die Zeitzeugin Irma Lauscherova konstatiert: „Es gab keine Freiheit hinter den Schranken von Theresienstadt.“⁵²⁸ Sie bezieht sich damit nicht unmittelbar auf das Kulturleben des Lagers, schließt eine wirklich freiheitliche Erscheinungsform allerdings implizit aus. Andere Zeitzeugen definieren die Freiheit explizit als Narrenfreiheit, was sie relativiert und kritisch herabsetzt.

Frittas Zeichnung 'The Infirmary in the Cinema'⁵²⁹ enthält ein für die

523 Lederer, Zdenek: *Ghetto Theresienstadt*, Edward Goldston, London 1953, S. 125.

524 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 26.

525 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 181.

526 Ebd., S. 218.

527 Blodig: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945*, S. 104.

528 Stanić: *...und draußen blühen die Blumen*, S. 100.

529 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 85.

Freiheitsthematik wichtiges symbolisches Detail. In der rechten Bildhälfte befindet sich eine Art Freske der Freiheitsstatue als Restelement des ehemaligen



Abbildung 28: Fritz Taussig *The Infirmary in the Cinema*.

Offizierskinos, in dem während der Zeit des Lagers eine stark provisorische Krankenstation eingerichtet wurde. Die nummerierten Kinosessel, die große Filmleinwand, der Kronleuchter, vor allem aber die Freiheitsstatue erinnern an die eigentliche Nutzung der

Räumlichkeiten und symbolisieren damit den freiheitlichen Zustand. Insbesondere das Wahrzeichen New Yorks spielt in stark symbolischer Manier auf die vergangene Freiheit an und kontrastiert eindrucksvoll mit dem Elend, das sich nun unter den Augen der 'Miss Liberty' abspielt. Fritta hat hier wohl kein Bildelement hinzugeschaffen, sondern vorhandene Kontraste mit Blick auf die Ausdrucksebene sinnstiftend in Szene gesetzt.

Auch das 'Libera me' aus Verdis *Requiem* erhält im Theresienstadt-Zusammenhang eine neue Wertigkeit. Dem empörten Ruf nach Freiheit vermag ein künstlerischer Freiraum keineswegs abzuhelpen. „Freiheit für uns“, das war die verzweifelte Botschaft von Rafael Schächters *Requiem*-Inszenierung – und damit meinten die Opfer ihre persönliche Freiheit.

2.4.4 Theresienstadt ohne 'Hochkultur': Merkmal einer neutralen Gewichtung

Veronika Springmann, bereits erwähnte Herausgeberin des Tagebuchs von Eva Mändl Roubíčková, thematisiert am Ende der Publikation zwar explizit die Reichhaltigkeit des Kulturlebens in Theresienstadt, erwähnt aber zur Vermeidung von Fehlschlüssen einen Absatz darunter die Grenzen des Aspekts. Die vorliegende Arbeit schließt sich im Wesentlichen den von Springmann hervorgebrachten Argumenten zu dem kulturellen Angebot in Theresienstadt an:

„Doch konnten sie letztendlich nur für einen Teil der Häftlingsgemeinschaft und lediglich kurzfristig vor allem während Perioden eines Transportstopps Zerstreuung bieten.“⁵³⁰

530 Mändl Roubíčková: 'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben', S. 221.

Für eine objektive Bewertung von 'Hochkultur' in Theresienstadt ist also neben den bereits thematisierten Aspekten vor allem die Tatsache von Bedeutung, dass nur ein Teil der Häftlinge, die während des Zweiten Weltkrieges in Theresienstadt waren, am Kulturleben teilnahm. In der Publikation *Lachen im Dunkeln* heißt es bezüglich des Westerborker Kabarets: „Ersteres haben nur wenige miterlebt, die Transporte hingegen fast jeder.“⁵³¹ Diese Tatsache lässt sich so auch auf Theresienstadt übertragen, obwohl das kulturelle Leben hier um ein Vielfaches ausgeprägter war als in dem niederländischen Durchgangslager.

Es gibt zahlreiche Schicksale von Theresienstädter Häftlingen, in denen das Kulturleben keine Rolle spielte. Sie berichten von einem Theresienstadt ganz ohne Kulturleben – insbesondere ohne künstlerische Welt. Vor allem die legale Aktivität im Rahmen der 'Freizeitgestaltung' wird in solchen Berichten kritisch beleuchtet. Manche Zeitzeugen empfinden die starke Präsenz des Aspektes 'Kulturleben' in Forschung und Erinnerungskultur rückblickend als störend oder beleidigend. Vor allem die älteren Menschen vegetierten im Lager elendig, ohne auch nur an Kulturarbeit denken zu können. Zudem waren die kulturellen Aktivitäten oft in einen tschechischen und einen deutschen Bereich separiert. Professorin Gabriele S. Sifton aus Los Angeles, die als Kind in Theresienstadt inhaftiert war, reagiert auf die 2002 im Museum of Tolerance gezeigte Ausstellung *Friedl Dicker-Brandeis und die Kinder von Terezín* mit einer kritischen Zuschrift an die israelische Vereinigung Beit Terezín/Theresienstadt. Sie stört sich vor allem an der Bezeichnung 'die Kinder' und vertritt korrigierend dazu folgenden Blickwinkel:

„Ich habe diese Definition nicht gerne, denn wenn man von 'den Kindern' Theresienstadts oder jeden anderen Ortes, spricht, ist das wie wenn von allen Kindern die Rede waere. In Wirklichkeit aber, in Theresienstadt, mit sehr wenigen Ausnahmen, konnten nur die tschechischen Kinder zeichnen und schreiben. [...] Ich kann nur aus meiner eigenen Erfahrung heraus sprechen, aber ich hatte keine Zeit fuers Zeichnen oder Gedichte schreiben, selbst wenn ich Papier und Bleistifte gehabt haette. Es waren nicht 'die Kinder' von Theresienstadt, die so privilegiert waren, es waren nur die tschechischen Kinder. Damals, haette ich es gewusst, waere ich vielleicht neidisch gewesen; heute will ich nur die Geschichte berichtigen. Wenn wir Überlebenden es nicht tun, wer sonst?“⁵³² [sic]

Sifton hatte aufgrund ihrer individuellen Situation keine Zeit zum Zeichnen oder Malen. Sie musste den gesamten Tag arbeiten und hatte zudem keine Möglichkeit, an das notwendige Material zu gelangen. Ihr Kommentar ist also geprägt durch die subjektive Perspektive, öffnet aber den Blick für die unnatürliche Spannbreite an

531 Mulder/Prinsen: *Lachen im Dunkeln*, S. 51.

532 Newsletter Beit Terezín/Theresienstadt (Quelle: pdf-Download unter <http://bterezin.brinkster.net/newsletters-all/DapeyKeshner-54-2003-01-German.pdf>, wörtliche Übersetzung aus dem Englischen).

Lebensmustern in Theresienstadt und für die Tatsache, dass nur ein Anteil der Häftlinge – das gilt für Kinder wie für Erwachsene – in das Kulturleben involviert waren und darin Halt fanden.

In vorliegender Arbeit interessieren themenbedingt vor allem jene Zeitzeugenberichte, die das Kulturleben signifikant integrieren. Zweifelsohne sind aber auch Beschreibungen eines Daseins in Theresienstadt ohne Kultur bedeutende Zeugnisse der vergangenen Realität. Motive wie Hunger, Angst, Krankheit und Tod werden durch die darin entworfenen Theresienstadt-Bilder wieder stärker ins Gedächtnis gerufen, was eine Ausgeglichenheit in der Rekonstruktion des historischen Ortes befördern kann.

Den meisten der noch lebenden Zeitzeugen ist das ausgeprägte Theresienstädter Kulturleben durch die signifikante Einbindung in die Rezeption aus heutiger Sicht bekannt und findet dennoch in zahlreichen individuellen Erinnerungen bewusst keinen oder nur dann Eingang, wenn es um die Täuschung geht: so zum Beispiel in Inge Auerbachers *Ich bin ein Stern*. In den Beschreibungen der Zeitzeugin bleibt Theresienstadt ungebrochen die „menschliche Hölle“⁵³³. Im Rahmen ihrer Nöte im kalten Winter konstatiert Auerbacher:

„Alles, was man verbrennen konnte, landete im Ofen. Sogar Buchumschläge wurden verheizt. Die Seiten dienten als Toilettenpapier. Wie durch ein Wunder tauchten immer wieder einige Bücher im Lager auf. Aber dort, wo die größten Anstrengungen der Menschen dem Überleben galten, bestand kaum Bedarf an ihrem Inhalt.“⁵³⁴

Aus ihrer Sicht war kulturelle Aktivität kein Mittel zum Überleben. Geistigkeit und Kreativität zählen für sie nicht im Angesicht des Grauens, inmitten dessen sie in Theresienstadt lebte. Dennoch integriert auch Inge Auerbacher einige Erfahrungen mit dem illegalen Unterricht in ihren Bericht und zitiert sogar ein Gedicht, das sie in diesem Rahmen gelernt hat⁵³⁵. Die Zeitzeugin differenziert deutlich zwischen intimen Formen von kultureller Betätigung und dem durch die FZG organisierten Kulturleben.

Zeitzeugen, die ein Theresienstadt ohne Kultur skizzieren, erwähnen zwar auch Lichtblicke inmitten des Elends, dabei handelt es sich allerdings eher um Aspekte wie Liebe, familiären Zusammenhalt, Solidarität, Hoffnungsschimmer oder die Verbesserung der Nahrungssituation. Es ergibt sich der Eindruck, dass diejenigen Zeitzeugen, für die Theresienstadt damals nur die Hölle auf Erden bedeutete und die

533 Auerbacher, Inge: *Ich bin ein Stern*, Verlag Beltz und Gelberg, Weinheim 1997, S. 84.

534 Ebd., S. 62.

535 Vgl. ebd., S. 68.

keine Teilnahme an der Kulturarbeit erlebten, das Kulturleben auch aus rückwirkender Perspektive (bewusst) vernachlässigen. Wer künstlerische und intellektuelle Aktivität selbst nicht in ihrer positiven Wirkung erlebt hat, sieht keinen Anlass gegeben, sie in seine Erinnerungen zu integrieren. Das düstere Bild soll nicht durch den als unpassend empfundenen Aspekt gebrochen werden.

In den bislang veröffentlichten Zeitzeugenberichten überwiegt insgesamt die Integration des Theresienstädter Kulturlebens, wenn auch nicht immer in umfangreichem Maße. Oft widmen Zeitzeugen diesem Aspekt allerdings ein eigenes Kapitel und positionieren es direkt neben anderen prägenden Momenten der Lagerrealität. Die 'Hochkultur' wird vielfach auch ohne persönliche Erfahrungen in ihrer positiven Wirkung geschildert und hervorgehoben, wobei meist die Täuschungsfunktion als Schattenseite hinzugezogen wird. So findet das Kulturleben oft auch da (positiv) Eingang, wo der Autor selbst daran nicht teilgenommen hat. Zur Klärung dieses Sachverhaltes sollte vor Augen geführt werden, dass rückblickende Zeitzeugenberichte von Menschen verfasst werden, die Theresienstadt – oder zusätzlich ihre Odyssee durch weitere Lager – überlebt haben. Das sind zum einen jene, die die Zeit durch verschiedenste Zufälle oder Hilfestellungen überstanden haben, und zum anderen Häftlinge, die sich in einer etwas günstigeren Situation innerhalb der Lagerrealität befanden. Deshalb sind in Bezug auf Theresienstadt heute auffallend häufig die Stimmen derer zu hören, die in das dortige Kulturleben involviert waren. Obwohl spätestens im Rahmen der Oktobertransporte keine Unterschiede zwischen den Häftlingen gemacht wurden, waren die Überlebenschancen prinzipiell doch unterschiedlich. Die überwiegend jüngeren kulturell aktiven Häftlinge begegnen uns daher heute innerhalb der Theresienstadt-Rezeption häufiger als die damals älteren Häftlinge, die ihrem elenden Dasein im Lager meist nicht standhalten konnten.

3. Die Wirkung des Stilisierungsfaktors 'Kunst'

Die signifikante Adaption des Kulturlebens innerhalb der Theresienstadt-Rezeption wurde im Vorfeld hinreichend belegt. Seine Rolle als Hauptfaktor der Entwirklichung kann damit als erwiesen gelten. Eine besondere Position nimmt dabei die Theresienstädter Kunstarbeit ein, die heute an manchen Stellen sogar synonym für die Theresienstädter Kulturarbeit gebraucht wird. Daher soll im Folgenden der

Einfluss dieses Aspektes auf das Geschichtsbild beispielhaft spezifiziert sowie seine Wirkungsmechanismen und Eignungscharakteristika für die Geschichtsvermittlung aufgezeigt werden. Die Skizzierung verschiedener Merkmale, die die Kunst für die Präsentation Theresienstadts prädestinieren, erklärt, warum vor allem dieser Aspekt in Forschung und Erinnerungskultur eine so prominente Stelle eingenommen hat.

Ganz abgesehen von Theresienstadt birgt künstlerische Lageraktivität generell ein potenzielles Risiko zur Deformation des Realitätsbildes mit verharmlosender Tendenz. In den Lagern war allgemein eine Hinwendung zur Kunst zu beobachten. Deshalb gab es sogar in den Vernichtungslagern eine minimale künstlerische Aktivität, wenn auch meist in einfachen Formen wie Singen, Dichten oder Rezitieren. Kunst wird so allgemein zu einem Hauptfaktor möglicher Verzerrungen der historischen Lagerwelten. Wenn künstlerische Aktivität an sich bereits Potenzial zur Derealisierung aufweist, dann muss die Kunst Theresienstadts ein stilisiertes Bild im Besonderen fördern.

Es existiert kaum eine Darstellung Theresienstadts, die die Kunstarbeit nicht explizit thematisiert. Die zentrale Stellung dieses Aspektes zieht sich wie ein roter Faden von den Zeiten des Lagerdaseins bis in die gegenwärtige Rezeption. Damals wurden die Kunst, die Institutionen dieses Bereiches und die beteiligten Häftlinge im propagandistischen Sinn hervorgehoben, in der Rezeptionsgeschichte erfolgte eine spezielle Betonung aus Präsentationsgründen. Die künstlerische Produktion und Rezeption Theresienstadts hat das gegenwärtige Bild des historischen Ortes prägnant und nachhaltig beeinflusst. Die Malerei und die musikalische Komposition Theresienstadts sind dabei aufgrund ihrer auffallenden künstlerischen Qualität zu einem besonders bedeutenden Merkmal des Geschichtsbildes avanciert.

3.1 Fülle an Erhaltenem: *Kunst als quantitativ präsentester Aspekt*

In der Publikation *Art of the Holocaust* findet sich eine Schätzung der Anzahl erhaltener Zeichnungen und plastischer Kunst aus nationalsozialistischen Lagern und Verstecken:

„What we do know is that over 30,000 works survive in American, European, and Israeli museums, memorials, and private collections.“⁵³⁶ [sic]

Janet Blatter spricht von einer „incredible collection“⁵³⁷. Die Quantität beeindruckt vor allem im Hinblick auf die untergeordnete Rolle, die Kunst aus Lagern lange Zeit

⁵³⁶ Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 36.

⁵³⁷ Ebd., S. 21.

innerhalb von Forschung und Erinnerungskultur spielte. Und es gilt zu bedenken, dass Blatter zwar eine Einschätzung der Werke aller Lager und Verstecke vornimmt, sich dabei aber auf illegale Produktionen und das nur aus dem zeichnerischen Bereich beschränkt. Die Addition der – vor allem für Theresienstadt bedeutsamen – legalen beziehungsweise öffentlichen Produktionen sowie der Dokumente aus dem musikalischen und dem lyrischen Bereich würde die Anzahl in signifikanter Weise erhöhen. Zudem lässt sich vermuten, dass aus Theresienstadt eine größere Zahl an Zeichnungen erhalten geblieben ist als aus den meisten anderen Lagern.

Die Aussage aus *Art of the Holocaust* bezieht sich nur auf die erhaltenen Werke an sich – um die Exponate. Als ergiebiger erweist sich in Bezug auf Theresienstadt ein

1. Alice Bloemendahl: *Flandrische Städte und ihre Kunst* (französisch)
- Dr. Georg Siegmann: *Helgoland*
- Dr. F. G. Weinberger: *Konjunktur und Wirtschaftskrise*
- Arno Neumann: *Hiesiges und anderes Theater* (tschechisch)
- Professor Dr. O. Blumenthal: *Integralsätze der Funktionen-theorie*
2. Dr. Josef Pollak: *jüdische Mystik*
3. *Carmen*.
- Liederabend Karl Berman – R. Schächter: H. Wolf – Beethoven – P. Haas – Dvořák
- Durra-Chor: Volkslieder und Kanon
4. *Das dritte Läuten*, Lustspiel, tschechisch [von V. Stech]
- Die Romantischen* von Rostand (tschechisch)
- Der Schlachtenlenker* [The Man of Destiny] von G. B. Shaw
- Der Erfolg des Kolumbus* von O. Brod und W. Fischer
5. Künstler-Trio (Horwitz, Raab, Strauß)
- Klavierkonzert, Cerini
- Künstler-Trio
- Swing Club: (Mayer – Schuman – Sokkas)
- Es tut sich was* (Hofer-Revue)
- Martin Roman mit seinem Jazzorchester
6. Fußball, Volleyball, Basketball für Jugendliche
- Volleyball-Freundschaftsspiele
7. Morgan-Revue
- Lit. Strauss-Brettel
- Lindenbaum-Gruppe
- A. Müller: *Josef in Ägypten* (hebräisch)
- Dr. H. Ungar: *Hermetische Polynome*
- Professor B. Zwicker: *Arbeitswissenschaft* (tschechisch)
- Dr. H. W. Hirschberg: *Theodor Fontane vor dem Forum der Jurisprudenz*
- Dr. Leo Zeckendorf: *Ernst und heitere Dichtungen*
- Rabbiner Dr. Leo Neuhaus: *Das kultische Schweigen*
- Dr. Karl Fleischmann: *Drei jüdische Maler: Liebermann, Israëls, Chagall*
- Dr. F. Kahn: *jüdische Kulturprobleme*

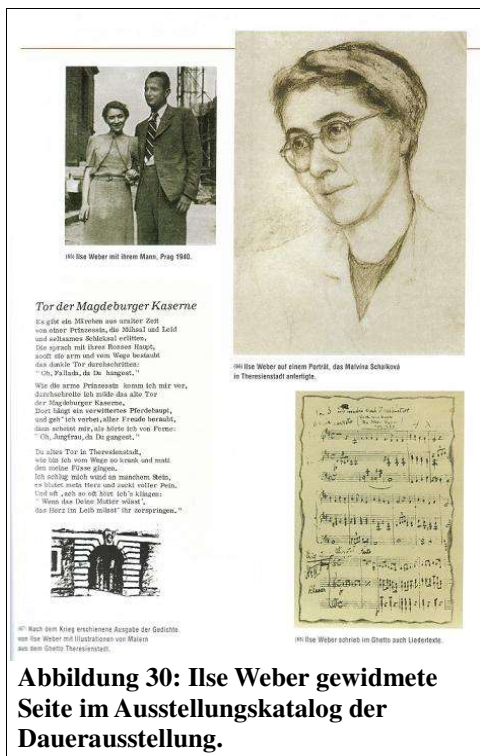
Abbildung 28: Auszug aus dem Tagesprogramm der FZG (8. August 1944).

Blick auf die gesamte erhaltene Dokumentation des künstlerischen Lebens. In den meisten anderen Lagern entstanden zwar 'Kunstwerke', von einem künstlerischen Leben zu sprechen wäre aufgrund der gegebenen Tatsachen allerdings inadäquat. Anders verhält es sich mit Theresienstadt, in dem sich eine reichhaltige Kunstarbeit entwickelte. Diese Tatsache ist heute vor allem aufgrund der ungewöhnlichen Fülle an erhaltenem Dokumentationsmaterial der künstlerischen Aktivität zweifelsfrei bewiesen.

Dabei werden die Exponate im Fall von Theresienstadt vor allem in Kombination mit anderen Dokumenten des Kulturlebens, dem

Schöpfer und der Rezeption im Lager zu einem wesentlichen Merkmal der vergangenen Realität. Es finden sich neben den Werken selbst zahlreiche Hinweise auf künstlerische Veranstaltungen, unter anderem Eintrittskarten und Plakate sowie eine signifikante Erwähnung künstlerischer Tätigkeiten in Zeitzeugenberichten. Zeichnungen können wiederum motivisch auf einer Art Metaebene auf andere künstlerische Aspekte verweisen – zum Beispiel in Form von Porträtzeichnungen der Künstler, Abbildungen künstlerischer Veranstaltungen oder bildnerischer Kostümentwürfe. In der Publikation *Theresienstadt – Ein Wegweiser* heißt es dazu:

„Auch die unterschiedlichen kulturellen Aktivitäten fanden ihren Weg in diese Werke (Zeichnungen aus TS).“⁵³⁸ Ungewöhnlich viele erhaltene Dokumente zum künstlerischen Leben enthalten exakte quantitative Angaben. So finden sich zum Beispiel Tagesprogramme der 'Freizeitgestaltung' und genaue Anzahlen von Aufführungen und Vorträgen. Vor allem die bereits erwähnte Sammlung Karel Herrmanns dokumentiert in reichhaltiger Weise die Kunstarbeit Theresienstadts. Hinzu treten die Fragmente des Propagandafilms, die sie sogar in bewegten Bildern vergegenwärtigt.



Die Gestaltung einer Ilse Weber gewidmeten Seite im Katalog zur Dauerausstellung in der Magdeburger Kaserne zeigt einen möglichen Umgang mit dem reichen Vorrat an erhaltenen Dokumenten zum Kunstleben. In diesem Fall wird eine sehr herzlich wirkende Porträtzeichnung von Ilse Weber-Herlinger kombiniert mit einem privaten Foto, einer Partitur, einem Gedicht der Zeitzeugin sowie erläuternden Bildunterschriften.

Durch die zahlreich erhaltenen Informationen und Materialien lebt die Kunstszene Theresienstadts samt ihrer Schöpfer symbolisch weiter, was ihre 'Popularität' und ihren großen Einfluss innerhalb der Rezeptionsgeschichte Theresienstadts mit bedingt. Hannelore Brenner-Wonschick konstatiert:

„Geblichen sind die Werke derer, die die einzigartige Kulturszene in Theresienstadt ausmachten und dazu beitrugen, dass dieser 'letzte Akkord' erklingen konnte, so überzeugend

538 Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 45.

erklingen konnte, dass er auch heute, rund sechzig Jahre später, noch zu spüren ist und auch in Zukunft zu spüren sein wird.“⁵³⁹

Letztlich verstärkt also die zweifelsohne positiv zu bewertende Menge erhaltener Werke und anderer künstlerischer Dokumente die Stilisierung des historischen Ortes.

3.2 Potenzial der Anschaulichkeit: *Kunst als präsentabelstes Dokument*

Innerhalb der Rezeption Theresienstadts geht es um die Darstellung eines historischen Ortes durch Menschen, Kommunikationsmedien sowie Ausstellungs- und Projektarbeit. Dabei kommt es vor allem darauf an, den Inhalt möglichst 'erfolgreich' zu vermitteln oder bestimmte Wirkungen möglichst präzise, intensiv und nachhaltig zu erzielen. Welche Kriterien müssen für eine solche Präsentation erfüllt sein? Der Brockhaus definiert eine Präsentation als eine

„oft multimedial aufbereitete Abfolge von Darstellungen, mit der Inhalte auf möglichst anschauliche und eindrucksvolle Weise einem Publikum vermittelt werden sollen“⁵⁴⁰.

Dabei geht das Lexikon offensichtlich von einer speziellen Präsentation im Sinne einer Vorführung mit Overhead-Projektor, Powerpoint oder Folien aus. Das Entscheidende ist jedoch die Tatsache, dass Präsentationen Inhalte möglichst anschaulich und eindrucksvoll darstellen sollen. Diese Kriterien lassen sich auch auf die Präsentation von Geschichte übertragen. Für Theresienstadt zählt dabei vor allem die anschauliche Vermittlung der Paradoxie und der Tragik des ehemaligen Lagers. Die Anschaulichkeit lässt sich dabei auf der inhaltlichen oder auf der technischen Ebene erzielen.

Vor allem die Dokumente der künstlerischen Tätigkeit erfüllen zahlreiche Bedingungen, die sie zur Präsentation prädestinieren. Kunst wird generell innerhalb der Medien bevorzugt als Anschauungsobjekt eingesetzt. Im Fall von Theresienstadt tritt an die Seite der Medieneignung ein hoher Symbolwert und eine einzigartige Faszinationskraft. Sowohl stilistisch als auch thematisch bieten sich Kunstdokumente daher als Sujet an: Sie sind die präsentabelsten Dokumente Theresienstadts und mitunter zugleich eigenständige Kunstwerke. Abgesehen vom inhaltlichen Potenzial der künstlerischen Dokumente soll es hier vor allem um die stilistischen Präsentationsmöglichkeiten gehen – um die 'technische' Seite.

Zeichnungen beispielsweise lassen sich abdrucken, ablichten, abfilmen oder aufhängen. Eine visuelle Betrachtung kann zudem mit Kommentaren oder Musik

⁵³⁹ Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 25.

⁵⁴⁰ Brockhaus. *Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 22 POT – RENS, S. 50.

unterlegt werden, um das Hintergrundwissen, den Eindruck oder auch die Stimmung zu vertiefen. Zudem besteht die Möglichkeit, Zeichnungen durch kameratechnische Tricks 'zum Leben zu erwecken'. Details können in Nahaufnahme oder als Ausschnitte hervorgehoben werden. Daneben lassen sich Zeichnungen zum Beispiel museografisch begehrbar machen oder an Wände projizieren. Sie können alternativ individuelle Geschichten oder Forschungsansätze illustrieren – oder einfach als Kunstwerk wirken.

Anbei ein Beispiel für die Präsentationsarbeit mit Kunstwerken anhand einer Zeichnung der ehemaligen Theresienstädter Inhaftierten Charlotta Buresová. Die



**Abbildung 31: Charlotta Buresová:
Ankommender Transport (1943).**

ankommenden Häftlinge wirken in ihrer Darstellung als gebückte und von der Last des Gepäcks und des Schicksals gezeichnete Gruppe ohnehin affektiv auf den Betrachter. Um besonders starke Emotionen zu erzeugen oder aber speziell den Aspekt 'Kinder' zu illustrieren, ist es zusätzlich möglich, das Kind vorne rechts zu extrahieren



**Abbildung 32:
Detailausschnitt.**

und als dominierendes Sujet des Bildausschnitts zu präsentieren. Vor allem der jetzt präsente traurige und sorgenvolle Gesichtsausdruck des Kindes evoziert einen intensiven Eindruck und spricht so den Rezipienten in modifizierter Weise an. Ein anderes interessantes Beispiel findet sich in der Publikation *Eine Oper für Terezin* von Liliane Atlan. Die 'Aufführung des Stückes' ist eine Art Gedenkfeier, bei der die Teilnehmer in verschiedenen Riten die Worte derer sprechen, denen das Gedenken gilt. Im 'Ritus der Zeichnungen und der Erläuterungen'⁵⁴¹ werden die

Zeichnungen und ihre Schöpfer durch Geräusche, imaginierte Geschehnisse, fiktive Personen und in die Zeichnungen hineininterpretierte Dialoge 'zum Leben erweckt'. Das Dargestellte wird lebendig, das Tempus wechselt von der Gegenwart der Gedenkfeier immer wieder in die Vergangenheit des Bildes. Ähnlich vielfältig einsetzbar sind die musikalischen Kompositionen aus Theresienstadt. Sie können filmische Tonspur sein, in Konzerten beziehungsweise Aufführungen reinszeniert

⁵⁴¹ Atlan, Liliane: *Eine Oper für Terezin*, Verlag im Wald, Regensburg 2000, S. 107-144.

werden, man kann die Notenwerke abdrucken, sie musikalisch neu interpretieren oder sie als Kunstprodukt musikwissenschaftlich untersuchen.

Kunst bietet sich auch und vor allem für die gängige Adaption Theresienstadts über die symbolische Ebene an, denn sie gehört zu den deutlichsten Symbolen für den paradoxen Charakter. Innerhalb der Theresienstadt-Rezeption wird häufig mit Symbolen, Allegorien, Gleichnissen, Parabeln, Metaphern oder Sinnbildern gearbeitet. Der Brockhaus definiert ein Symbol als

„ein wahrnehmbares Zeichen beziehungsweise Sinnbild (Gegenstand, Handlung, Vorgang), das stellvertretend für etwas nicht Wahrnehmbares [...] steht.“⁵⁴²

Dahingehend ist es vor allem die Paradoxie der Lagerrealität Theresienstadts, die als nicht (mehr) Wahrnehmbares symbolisch dargestellt werden muss, um den einzigartigen Charakter zu erfassen. Über eine symbolische Ebene lässt sich der inhärente Antagonismus zumindest phänomenologisch erkennbar machen. Die Theresienstädter Kunst in ihrem Spannungsfeld aus Täuschung und Widerstand erweist sich dabei als adäquates Symbol des Paradoxons Theresienstadt. Der jüdische Funktionär Salo Krämer schreibt diesbezüglich in einer Widmung an Philipp Manes:

„Darum wurde Theresienstadt die Stadt der Kontraste, der Extreme, der Eigenheiten und Besonderheiten. [...] Die neuen Formen der Gemeinsamkeit wirken sich naturgemäß im kulturellen Leben aus.“⁵⁴³

Bei der Vermittlung durch Kunst wiederum werden bevorzugt Produktionen herangezogen, die in ihrer Botschaft und ihrer Rolle innerhalb der damaligen Lebenswirklichkeit symbolisch aufgeladen sind. Oft wird das symbolische Sujet zusätzlich fiktiv umgesetzt, um den Symbolcharakter voll ausschöpfen und möglichst anschaulich gestalten zu können. So geschehen zum Beispiel in Frido Manns im Vorfeld vielfach erwähnter Parabel *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Im Klappentext des Romans heißt es sogar explizit bezüglich des symbolischen Sujets – der fiktiv eingefärbten Widerstandsoper *Der Kaiser von Atlantis*:

„Erzählt wird die Geschichte der Einstudierung eines im Ghetto verfaßten Bühnenstückes, das welches die dortigen Verhältnisse in symbolischer Schärfe nachzeichnet.“⁵⁴⁴

Deshalb ist auch und vor allem der ausgeprägte Symbolcharakter des Theresienstädter Kunstlebens nicht nur ein Darstellungs-, sondern auch ein Entwirklichungspotenzial.

542 Brockhaus. *Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 26 SPOT – TALA, S. 722.

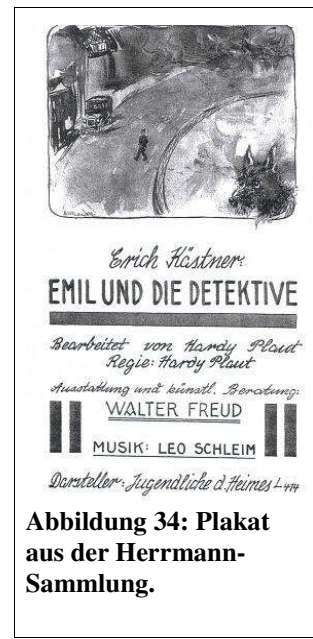
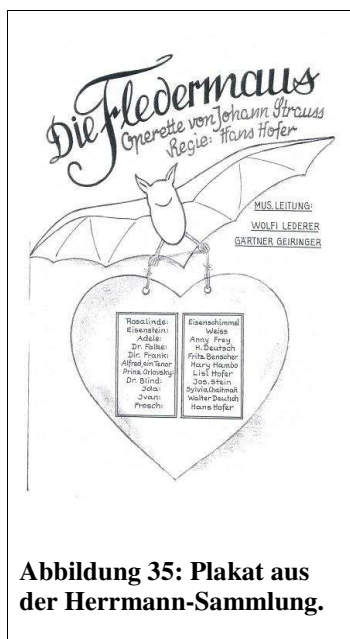
543 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 273.

544 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, Klappentext.

Im Fall von Rudolf M. Wlascheks⁵⁴⁵ *Kunst und Kultur in Theresienstadt* wird eine gesamte Publikation fast ausschließlich mit Exponaten aus Theresienstadt gestaltet. Wlaschek nutzt das Präsentationspotenzial von Kunst. Das ist legitim, eine alleinige Darstellung der Kunstwerke kann neben den erwünschten Effekten allerdings auch eine Stilisierung fördern. In 'Erzwungene Illusion' zieht Wolfgang Benz diesen Bildband deshalb zur Illustrierung der künstlerischen Aktivitäten⁵⁴⁶ als Hauptfaktor des irrealen Theresienstadt-Bildes heran. Er beschreibt die Publikation wie folgt:

„ein opulent ausgestattetes, sehr knapp eingeleitetes Album mit 60 farbigen Abbildungen, die an kulturelle Aktivitäten deutsch-jüdischer Häftlinge des Ghettos Theresienstadt erinnern.“⁵⁴⁷

In dem Band befinden sich gezeichnete Plakate, Programme und Ankündigungen für



Konzerte, Vorträge, Theateraufführungen, Liederabende etc. aus der Sammlung von Karel Herrmann. Benz befürchtet, dass sich durch diese Darstellungsart Fehlschlüsse ergeben könnten:

„Es sind anrührende Zeugnisse des Selbstbehauptungswillens der jüdischen Zwangsgemeinschaft, die freilich zum Trugschluss verführen könnten, Theresienstadt sei vor allem ein Ort künstlerischer und intellektueller Betätigung gewesen.“⁵⁴⁸

Die Anschaulichkeit und die Eingängigkeit der Theresienstädter Kunst bedingt ihre ausgeprägte Präsenz in der Rezeption, zugleich aber dadurch die Stilisierung des historischen Ortes. Als adäquate Ergänzung der Darstellung empfiehlt sich daher eine ausreichende Kommentierung beziehungsweise eine exakte Kontextverortung.

545 Wlaschek, Rudolf M. (Hg.): *Kunst und Kultur in Theresienstadt. Eine Dokumentation in Bildern*, Bleicher Verlag, Gerlingen 2001.

546 Er nutzt synonym die Formulierung 'kulturelle Aktivität'.

547 Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 45.

548 Ebd., S. 45f.

3.3 Affektive Annäherung: *Kunst als emotionaler und moralischer Faktor*

Künstlerische Aktivität und Kunstwerke eignen sich in besonderer Weise zur Erzeugung von Emotionen oder zur Vermittlung von Moral und Wertvorstellungen. Die Wirkung lässt sich dabei sowohl aus dem Werk selbst als auch aus seinem Entstehungszusammenhang ziehen. Eine Zeichnung kann zum Beispiel durch das Abgebildete spezielle Werte vermitteln oder den Rezipienten durch das Motiv berühren, sie kann ihre affektive Wirkung aber auch durch das tragische Schicksal des Schöpfers oder durch besondere Entstehungsbedingungen entfalten. Wolfgang Benz konstatiert in Bezug auf die Theresienstädter Kinderzeichnungen: „Kein Fühlender kann sich der emotionalen Kraft dieser Bilder entziehen.“⁵⁴⁹

Insbesondere Musik wird oft zu einer Metapher für pure Emotion – Liebe, Widerstand, Trauer, Freude, Angst, Hoffnung. Somit sprechen vor allem die musikalischen Kompositionen in ihrer auditiven Unmittelbarkeit emotional an. Unter anderem diese affektive Wirkungskraft von Musik erklärt ihre ausgeprägte Präsenz in allen Bereichen der Rezeption Theresienstadts. So kann zum Beispiel das Einspielen des 'Libera me' aus Verdis *Requiem* im Kontext mit Theresienstadt eine filmische Präsentation stark emotional aufladen. In dem Dokumentarfilm *Kurt Gerrons Karussell*⁵⁵⁰ von Ilona Ziok singt Bente Kahan das Lied *Ich wandre durch Theresienstadt* (Text von Ilse Weber 1941/42)⁵⁵¹ vor Zeitzeugen. Zunächst wird der Gesang mit Aufnahmen aus Theresienstadt und der Kleinen Festung begleitet, dann filmt die Kamera die Zeitzeugen im Publikum mit Tränen in den Augen. Diese Szene übermittelt wie kaum eine andere den Gemütszustand der Inhaftierten auf emotionaler Ebene. Die emotionale Kraft des Liedes wird genutzt und zur Erzeugung von Emotion beim Rezipienten in Szene gesetzt.

Die künstlerischen Produktionen aus Theresienstadt fügen der faktischen und der dokumentarischen Ebene eine emphatische hinzu und eröffnen so neue Möglichkeiten der Auseinandersetzung. In dem Aufsatz 'Bilder und Geschichtsbilder' greift Stefanie Endlich die Aussagen des ehemaligen Kulturstaatsministers Julian Nida-Rümelin anlässlich einer Tagungseröffnung auf, in denen es um die Funktion von Kunst als Vermittler von Emotion innerhalb der Erinnerungskultur. Nida-Rümelin habe, so Endlich, gesagt, dass es Aufgabe der Kunst sei, die 'emotionale

⁵⁴⁹ Benz: *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz*, S. 162.

⁵⁵⁰ Vgl. Filmografie

⁵⁵¹ Hörprobe zum Beispiel: *Kunst und Kultur als Auseinandersetzung mit dem Holocaust*, eine Arbeit des Seminarkurses des Manfred von Ardenne Gymnasiums, Berlin Lichtenberg (http://denktag2006.denktag.de/Ich_wandre_durch_Theresiensta.1127.0.html).

Seite' zu verstärken. Erschütterung sei nicht durch Fakten allein zu erzielen. Genau darin liege die besondere Aufgabe der Kunst. Endlich meint in Nida-Rümelins Aussagen die Auffassung zu erkennen,

„Kunst solle die Defizite kompensieren, die bei nüchterner Dokumentations- und Aufklärungsarbeit im Gefühlshaushalt der Menschen zurückbleiben.“⁵⁵²

Die Autorin betrachtet diese weit verbreitete Ansicht kritisch. Das Entscheidende ist: Emotionalität ist nicht die Aufgabe von Kunst, sondern eine zusätzliche Qualität, die über die kognitive Ebene hinausgeht. Emotion wirkt intensiver und nachhaltiger. Durch die Lagerkunst tritt innerhalb der Erinnerungskultur zur kognitiven Arbeit die „Möglichkeit einer emphatischen Einfühlung mit den Opfern“⁵⁵³. Was die Historikerin Heidemarie Uhl in ihrem Vortrag *'Die TV-Serie Holocaust als transnationales Medienereignis'* feststellt, lässt sich so auch auf die Kunst als Vermittlungsmedium von Geschichte übertragen. Endlich konstatiert:

„Dahinter steht die Überzeugung, daß Emotionen aufrichtiger sind und auch um so nachhaltiger wirksam bleiben, wenn die Dimensionen des Verbrechens inhaltlich begriffen werden.“⁵⁵⁴

Die Kunst spricht auch Menschen an, die über die Ebene der Geschichtsdarstellung nicht zu interessieren wären. Auf der emphatischen Ebene lassen sich zum Beispiel auch Kinder und Jugendliche besser ansprechen. Zudem ermöglicht die Kunst ein assoziatives Herangehen, das vielen Menschen leichter fällt. Es verwundert also nicht, dass innerhalb der Rezeption eine Betonung der Gefühlsebene erkennbar ist, was die Kunst weiter zu einem bevorzugten Vermittlungsmedium und damit ungewollt zum Stilisierungsfaktor des historischen Ortes macht. Das ist vor allem insofern tragisch, als die erhaltenen Kunstwerke in ihrem Impetus wesentlich zu der moralischen Botschaft beitragen, dass der Holocaust sich nicht wiederholen dürfe.

3.4 Interessenmagneten: Künstler als besondere Persönlichkeiten

Besonderes Interesse wird innerhalb der Theresienstadt-Rezeption den (professionellen) Künstlern und ihren Leistungen entgegengebracht. Künstler gelten im allgemeinen Sprachgebrauch als kreativ tätige Menschen, die Kunstwerke schaffen oder zur Schaffung bereitstellen. Dabei werden meist auch die Pädagogen

552 Endlich, Stefanie: *Bilder und Geschichtsbilder. Kunst und Denkmal als Mittel der Erinnerung*, in: Benz/Distel: *Terror und Kunst*, S. 3.

553 Ringvorlesung „*Die TV-Serie Holocaust als transnationales Medienereignis*“ (16. Januar 2007, Sonderforschungsbereich Erinnerungskulturen, Universität Gießen, Referentin: Heidemarie Uhl).

554 Endlich: *Bilder und Geschichtsbilder*, S. 21.

und Ausbilder als Künstler betrachtet. Oft wird Kunst mit Kunstfertigkeit, Inspiration und Virtuosität gleichgestellt, was fließende Grenzen in der etymologischen Handhabung des Terminus bedingt. Wenn Menschen, die durch Kunstschaffen ohnehin aus der Masse hervortreten, ihre Leistung unter Extrembedingungen wie in Theresienstadt vollbringen und dabei ihre Mitmenschen einbinden, dann wird ihnen ein besonderes Augenmerk zuteil. So sind die Künstler aus Theresienstadt innerhalb der Opfergemeinschaft zu Interessenmagneten avanciert. Über die Malerin und Kunstpädagogin Friedl Dicker-Brandeis heißt es in einem Ausstellungskatalog beispielsweise:

„Ein Mensch, der fähig ist, in der Realität von Terezín, in dieser Durchgangssituation, die Seele in Panik, das Heute unsicher und vom Hunger geprägt und das Morgen unklar und bedrohlich, ein Mensch, der in dieser Realität nach den Kriterien der Kunst zu leben und auch die Kinder in eine solche Welt einzuführen vermag – ein solcher Mensch muß wirklich großartig sein.“⁵⁵⁵

Und die Zeitzeugin Gerty Spies konstatiert in Bezug auf die künstlerischen Veranstaltungen:

„Welch ungeheure Kraft gehörte dazu, sich über sich selbst zu erheben und sich aus den Sternen zu holen, was die Erde versagte. Stephan Zweigs unsterbliches Wort: 'Man kann ein Volk besiegen, aber nicht seinen Geist!' wurde mir lebendiger denn je!“⁵⁵⁶

Für das historische Bild sind die aus der anonymen Opfermasse herausragenden Persönlichkeiten insofern entscheidend, als sie Geschichtsbilder durch ihre Sonderrolle mitprägen.

Einzelschicksale werden immer wieder zur Vermittlung von Geschichte herangezogen, denn diese Vorgehensweise beschränkt auf einen übersichtlichen Teilausschnitt, stiftet Identifikationsmöglichkeiten und erzeugt Emotionen. Handelt es sich bei den präsentierten Personen noch dazu um besondere Menschen, die sich in einer bestimmten Art und Weise hervorgetan haben, dann zieht die Rekonstruktion ihrer Biografie besonderes Interesse auf sich. Solche Personen können sowohl Widerstandskämpfer, Künstler oder jüdische Funktionäre sein als auch – dann im negativen Sinn – Lagerkommandanten, Nazi-Funktionäre oder Kollaborateure.

Eines der wesentlichsten Merkmale Theresienstadts war die ungewöhnlich große Anzahl an inhaftierten Künstlern. Viele dieser Persönlichkeiten eignen sich in besonderer Weise für mediale oder literarische Präsentationsformen. Zu dem persönlichen Aspekt eines 'normalen' Lebenslaufes tritt hier der künstlerische, der neue Forschungsansätze eröffnet und weitere Darstellungsmöglichkeiten schafft. Die Frage nach einer kunstästhetischen Betrachtung wird von Bedeutung. Zudem gelten

555 Heuberger: *Vom Bauhaus nach Terezín*, S. 11.

556 Spies: *Drei Jahre Theresienstadt*, S. 52.

die Künstler aus Theresienstadt, wie bereits erwähnt, heute weitestgehend als Widerstandskämpfer. Sie vereinen also gleich zwei Typen herausragender Menschen. Zu den in Erinnerungskultur und Forschung vielfach präsenten Persönlichkeiten der Theresienstädter Kunstarbeit zählen unter anderem: Philipp Manes, Karel Herrmann, Alice Herz-Sommer, Edith Kraus, Friedl Dicker-Brandeis, Leo Haas, Fritz Taussig (Fritta), Otto Ungar, Ferdinand Bloch, Peter Kien, Jo Spier, Karel Fleischmann, Charlotte Burešová, Helga Weissová, Viktor Ullmann, Hans Krása, Gideon Klein, Raffael Schächter, Rudolf Freudenfeld, Coco Schumann, Leo Strauss, Kurt Geron, Karel Svenk, Frantisek Zelenka, Gerty Spies, Ilse Weber-Herlinger, Elsa Bernstein (alias Ernst Rosmer), Petr Ginz, Hanus Hachenburg und Ruth Klüger. Den wissenschaftlichen Bereich hinzugenommen gehören zudem historische Persönlichkeiten wie Leo Baeck, Emil Utiz oder die drei Judenältesten des Lagers in diese Kategorie. Sie sind durch ihre Kontakte, durch ihre Vortragsthemen und ihre Integration in den kreativen Bereich eng mit der Kunstarbeit verbunden.

Die Künstlerpersönlichkeiten erhielten in den über 60 Jahren Rezeption durch ihre vielfache Erwähnung innerhalb der Erinnerungskultur und der Forschung einen hohen Bekanntheitsgrad. Obwohl sich in ihren Biografien der künstlerische Aspekt immer mit der Tragik des Holocaust vereint, rückt mit der Hervorhebung von Künstlerpersönlichkeiten auch der künstlerische Aspekt in das Licht des Interesses und erhält damit Anteil an der Konstruktion des historischen Ortes.

Anhand der Pianistin Alice Herz-Sommer lässt sich die Präsenz von Künstlerschicksalen in der gegenwärtigen Öffentlichkeit anschaulich darlegen. 1903 in Prag geboren, entdeckt Alice Herz-Sommer früh ihre Liebe zur Musik. Im Alter von 16 Jahren wird sie jüngstes Mitglied der Meisterklasse an der Deutschen Musikakademie in Prag und ist bereits wenige Jahre später eine der bekanntesten Pianistinnen der Stadt. Nach der Deportation ihrer Mutter rettet sich die verzweifelte Alice durch die Einstudierung der technisch höchst schwierigen 24 Etüden von Frédéric Chopin. 1943 wird sie zusammen mit ihrem Mann und ihrem sechsjährigen Sohn nach Theresienstadt deportiert und gibt dort zahlreiche Konzerte. Unter anderem spielt sie alle 24 Etüden während eines Konzertes und macht sich damit nicht nur im Lager unvergessen. Die heute 106-Jährige⁵⁵⁷ spielt immer noch leidenschaftlich Klavier. Durch ihr hohes Alter wird Alice Herz-Sommers Leben zu einem Jahrhundertleben.

⁵⁵⁷ Vgl. auch die zahlreichen Einträge bei Google zu ihrem 106. Geburtstag im Januar 2010.

Zahlreiche Faktoren spielen zusammen: Alice Herz-Sommer besitzt eine sympathische Ausstrahlung, sie ist bereits in sehr jungen Jahren eine begnadete Pianistin, ist Zeitzeugin des Holocaust und leistete während ihrer Inhaftierung geradezu Unfassbares. In der Extremsituation spielte sie als damals erste und einzige Pianistin alle Chopin-Etüden an einem Abend. Den Mithäftlingen blieben ihre Konzerte unvergessen, vielfach finden sie Erwähnung in Zeitzeugenberichten.

Zudem schaffte Alice es, ihren Sohn lebend aus der Katastrophe zu führen. Alice Herz-Sommer ist in vieler Hinsicht eine ungewöhnliche und bewundernswerte Frau. Zudem ist sie selbst bis heute innerhalb der Erinnerungskultur engagiert. Sie spricht unter anderem in den Medien von ihrem Leben und nimmt regelmäßig an Projekten und Veranstaltungen teil. Produktionen über ihr Schicksal bieten sich also auch aufgrund der guten Quellenlage an. Ihr ereignisreiches Leben ist prädestinierter literarischer und filmischer Stoff. In zahlreichen Dokumentationen, Publikationen, Reportagen, Interviews, Projekten und Ausstellungen fand das bewegte Leben der Ausnahme-Künstlerin bis heute Ausdruck – stets begleitet von Aussagen wie:

„Mit mehr als hundert Konzerten schenkt sie den Mithäftlingen Kraft und Hoffnung in einer Welt von Hunger, Leid und Tod.“⁵⁵⁸

Alice Herz-Sommers Leben fasziniert, berührt und erschüttert gleichermaßen. Sie hebt sich in dem, was sie in Theresienstadt auf künstlerischem Gebiet geleistet hat, von der Häftlingsmasse ab und ist dadurch zu einem Interessenmagneten avanciert. Zu den bekanntesten Veröffentlichungen über Alice Herz-Sommer zählen die 2006 erschienene Biografie *Ein Garten Eden inmitten der Hölle*⁵⁵⁹ von Melissa Müller und Reinhard Piechocki, die Dokumentarfilme *Von der Hölle ins Paradies oder Chopin hat mich gerettet* (Dt., 2005) von Michael Teutsch und *Die Pianistin von Theresienstadt* (Dt., 2005) von Inga Wolfram, zahlreiche Interviews unter anderem in der *Süddeutschen Zeitung* (*Ein Anruf bei Alice Herz-Sommer: 'Kafka hatte schöne braune Augen'* oder *Alice Herz-Sommer – 'Musik war das Essen'*) und in der *Welt* (*Alice Herz-Sommer, überlebensgroße Optimistin*)⁵⁶⁰ sowie Vertonungen ihrer Musik, zum Beispiel in Form der CD *Alice Herz-Sommer spielt Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Smetana, Debussy*.⁵⁶¹ Als die Pianistin von Theresienstadt und als überlebensgroße Optimistin ist Alice Herz-Sommer in die Geschichte eingegangen. Die Beachtung gebührt den Kunstschaffenden Theresienstadts zu Recht, dennoch

558 Müller/Piechocki: *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“*, Klappentext.

559 Vgl. ebd.

560 Die Interviews sind auf den Homepages der Zeitungen verlinkt.

561 Reinhard Piechocki, AHS Records, 2005.

wird ihre Hervorhebung auch kritisch betrachtet. Christian Stüwe merkt in seiner Magisterarbeit *Der 'Theresienstadt-Film'* in Bezug auf die filmische Verarbeitung von Einzelschicksalen in Dokumentationen an:

„Der Schwerpunkt bei der Verfilmung von Einzelschicksalen liegt [...] auf den Künstlerbiografien. Personen wie Kurt Gerron oder Alice Sommer sind gleich mehrere Filme gewidmet. [...] Betrachtet man die nackten Zahlen, so ist dies sicherlich verwunderlich, präsentieren die Künstler bei der großen Anzahl an Häftlingen sicherlich nur einen kleinen Prozentsatz der unfreiwilligen Lebensgemeinschaft.“⁵⁶²

Die Biografien normaler Menschen scheinen nicht so verfilmenswert zu sein. Stüwe erkennt zwar die große Bedeutung der Künstler für Theresienstadt an, spricht sich aber für eine stärkere Hervorbringung des Schicksals 'einfacher' Menschen aus. Stüwes Kritik ist berechtigt, denn: Auch und vor allem die Schicksale 'normaler' Inhaftierter tragen zur Konstruktion des historischen Orts Theresienstadt bei, denn sie machten die Masse der Inhaftierten aus.

3.5 Die Suche nach Menschlichem im Grauen: Aktivierung des 'Positiven' im Unfassbaren

In Bezug auf die Darstellung des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur heißt es in einem Beiheft der *Beiträge Jugendliteratur und Medien*,

„dass die Aktivierung des 'Positiven' im Unfassbaren einer Gratwanderung gleichkommt [...]. Gerade bei diesem Thema besteht immer die Gefahr des Umkippens in Verharmlosung, in ein Erträglichmachen des Unerträglichen.“⁵⁶³

Auf die Konstruktion des historischen Ortes Theresienstadt übertragen erweist sich der Ansatz als sinnvoll, um die künstlerische Bedeutung innerhalb von Forschung und Erinnerungskultur zu erklären. Die Hervorhebung der Kunst als Überlebensmittel und als Widerstand – als ein Stück Menschliches im Unmenschlichen – ist auch eine Art von Aktivierung des 'Positiven' im Unfassbaren. Dieses Phänomen wird insbesondere anhand von Zeitzeugenberichten deutlich. Der Ansatz resultiert aus dem Versuch, der negativen Erfahrung etwas Positives abzugewinnen, und ist eine schlüssige Reaktion auf das Erlebte. In Bezug auf Theresienstadt bietet sich die Kunstarbeit in besonderer Weise als ein solcher positiver und in gewisser Weise sinnstiftender Aspekt an. Der Historiker Michael Philipp macht auf die häufig anzutreffende Erscheinung am Bericht des Zeitzeugen Richard Feder aufmerksam:

⁵⁶² Stüwe: *Der „Theresienstadt-Film“*, S. 68.

⁵⁶³ Dahrendorf, Malte (Hg.): *Die Darstellung des Holocaust in der Kinder- und Jugendliteratur*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien in der GEW, Juventa Verlag, Weinheim 1999, S. 3.

„Aber Feder steht mit seinem Ansatz, der KZ-Erfahrung etwas abgewinnen zu wollen und im Negativen auch etwas Positives zu sehen, nicht allein. [...] Solche Einschätzungen der Überlebenden sind verständlich, sie können aber nicht ihr Gesamturteil von Theresienstadt bestimmen.“⁵⁶⁴

Philipps macht seine Beobachtung nicht explizit an der Kunstarbeit fest, in vielen Fällen ist sie allerdings Gegenstand der Bemühungen, etwas Positives aus der schrecklichen Erfahrung herauszufiltern. Die Teilnahme am Kunstleben wird zu einer positiven Erinnerung stilisiert und prägt in dieser Funktion das Bild des historischen Ortes. Michael Philipp ist darin zuzustimmen, dass solche Hervorhebungen und Stilisierungen nie das Gesamturteil der Zeitzeugen prägen. Trotzdem konstituieren sie den Erinnerungsort mit, denn sie finden auf diesem Weg in auffällender Quantität und an prominenter Stelle Eingang in die Erinnerungskultur.

Die Aktivierung des Positiven im Negativen ist eine natürliche Reaktionsweise. Frido Mann verweist in *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* anhand des Anblicks der lieblichen Landschaft rund um Theresienstadt auf diesen Sachverhalt:

„Ich merkte beim Hinausschauen immer deutlicher, daß ich den schönen Gegensatz zum Häßlichen nicht genießen konnte. Ich war wie fixiert auf das Häßliche, so als hätte ich nur noch den Blick dafür übrig und wollte und könnte das andere nicht mehr sehen. Es war wie das andere Extrem dessen, was ich sonst bei den Menschen kannte und verurteilte [...]: die Neigung, immerfort nur das Schöne und Heile zu sehen, um das Häßliche zu verdrängen [...]. Damals wie heute. Vielleicht ging ich jetzt nur auf die Gegenseite, um mich als einen dieser Menschen zu bestrafen. Oder ich hatte so sehr gelernt, das Schöne als Trug und Täuschung zu entlarven, daß ich an dessen wahre Existenz gar nicht mehr glauben konnte.“⁵⁶⁵

Der Autor bedient sich einer Verkehrung dieses Prinzips und entlarvt so das vermeintlich Positive Theresienstadts als Täuschung. Damit verliert es seine Kraft und ist für ihn nicht länger als Positives erkennbar. Er sieht nur noch das Negative, das Grauen. Diese Schwerpunktsetzung ist Manns stilistischer Vorgehensweise geschuldet, blendet allerdings die tatsächliche positive Wirkung des 'Schönen' in Theresienstadt aus. Denn im Umgang mit der eigenen Vergangenheit beziehungsweise mit der Vermittlung des Holocaust kann es durchaus als menschlicher Aspekt inmitten des Grauens im Sinne der Zumutbarkeit aktiviert werden.

Die Zeitzeugin Charlotte Opfermann sieht in dem von ihr subjektiv beurteilten irrealen Theresienstadt-Bild das Ergebnis der Aktivierung von Positivem im Grauen. Sie stigmatisiert die Reaktion deshalb als 'misguided whitewashing'. Auf ihrem subjektiven Geschichtsbild fußt Opfermanns Kritik an einer solchen Suche nach 'beauty among the misery':

564 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 253f.

565 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 19f.

„The myth is perpetuated further by some well-intentioned survivors, former inmates, suffering from failing or selective memory. Researchers and seekers for Truth and Beauty among the misery and destruction that we know as The Holocaust find a false sense of comfort in the belief that here was (they wish to think) a place where hope and cultural activities flourished.“⁵⁶⁶

Opfermann spricht diejenigen Zeitzeugen an, die die Aktivierung des Positiven aus positiven Gründen vollziehen, damit aber das falsche Bild ungewollt befördern. Sie definiert den Grund für die Suche nach 'beauty': eine Erleichterung beziehungsweise ein Wohlgefühl im Umgang mit der Problematik. Dabei stellt sie einen Zusammenhang her zwischen der Irreführung der Kommission der IKRK und der Einschätzung Theresienstadts durch die Historiker. Der Gebrauch des Terminus 'mislead' in beiden Zusammenhängen evoziert eine Assoziation:

„The commission wanted to be misled.“ / „Why are historians and researchers misled into believing Eichmann's and his infamous RSHA agency's claim about 'creative cultural involvement' among his captives? Present researchers cannot undo what happened, but they wish to think that things were not so bad as the statistics show.“⁵⁶⁷

Opfermann führt als Kritikerin der Theresienstädter Kulturarbeit alles auf den Wunsch nach Positivem im Grauen zurück, was als alleinige Begründung für die Irreführung der IRK-Kommission und das stilisierte Bild nicht trägt. Ihre Äußerungen zum Phänomen enthalten dennoch wichtige Informationen: Der Wunsch von Historikern, Forschern und Trägern der Erinnerungskultur, zu zeigen, dass in Theresienstadt nicht alles nur schlimm gewesen ist, wird in den Bearbeitungen spürbar. Dementsprechend wird Menschliches wie das künstlerische Leben häufig hervorgehoben.

Die Aktivierung bestimmter Aspekte im Grauen ist nicht nur durch die Suche nach Optimismus und Menschlichkeit gekennzeichnet, sondern auch durch die Identifikationsmöglichkeit mit dem eigenen Leben. Innerhalb des Holocaust gibt es überwiegend Aspekte, die Außenstehende nicht aus ihrer eigenen Lebenswelt kennen. Das düstere Geschichtskapitel war eine extreme Ausnahmesituation, in der Grundrechte und Werte jede Gültigkeit verloren. In dieser 'Unordnung' sucht der Mensch Haltepunkte für die individuelle Geschichtskonstruktion. Dabei handelt es sich meist um Aspekte, die aus dem eigenen Leben bekannt sind und die die Historie durch Identifikation greifbar machen. So sind auch Vorträge, Konzerte, Opern, Gedichte, Malerei, Theater, Kabarett, Gesang oder Unterricht kulturelle Formen, die die meisten Menschen aus ihrer eigenen Lebenswelt kennen – egal ob sie selbst aktiv daran teilnehmen oder ihnen die Themen lediglich geläufig sind.

⁵⁶⁶ Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 58.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 103f.

Auch viele der Theresienstädter Häftlinge beteiligten sich bereits vor dem Krieg aktiv am kulturellen Leben ihrer Heimatstadt. Deshalb findet man in den Berichten der Zeitzeugen häufig Vergleiche zwischen künstlerischen Erlebnissen im Lager und solchen vor dem Krieg. Die Zeitzeugin Handa Pollak, die damals als junges Mädchen nach Theresienstadt kam, berichtet: „Ich habe die 'Verkaufte Braut' schon dreimal in Prag gehört, aber niemals war es so schön wie hier.“⁵⁶⁸ Kunst und auch diese spezielle Oper waren dem Mädchen aus ihrer damaligen Lebenswelt bekannt, wobei die Jugend damals intensiver mit Kunst in Berührung kam als die heutige. Der überwiegende Teil der Zeitzeugen sah künstlerisches Leben als Bestandteil des normalen Daseins. Viele Mitglieder der zweiten und dritten Generation sind ebenso mit den Kunstformen aus Theresienstadt vertraut und sehen in ihnen, ähnlich den Häftlingen, ein Stück Normalität, zumal viele der dort inszenierten Werke zum klassischen Repertoire gehören und deshalb als bekannt gelten können.

3.6 Im Reich verboten – in Theresienstadt erlaubt: *Paradoxe Kunstbereiche*

Auf künstlerischer Ebene lässt ein Vergleich der Zustände in Theresienstadt mit den Zuständen im Reich Kurioses zu Tage treten. Der Freiraum innerhalb der Kunstarbeit



Abbildung 36: Plakat
Entartete Musik.

erscheint in einigen Bereichen im Lager tatsächlich größer gewesen zu sein als in vermeintlicher Freiheit. Das Kunschtchaffen konnte sich dort in gewisser Weise freier entfalten als das diktierte in Deutschland. Dieses Phänomen zeigt sich in besonderer Ausprägtheit in den Zweigen Jazz und jüdische Kunst/Literatur. Sie waren als 'entartete Kunst' im Reich durch das Naziregime unter Strafe verboten, während sie in Theresienstadt erlaubt, sogar gefördert und auch gefordert wurden. Diese Tatsache lässt sich aus der Täuschungsfunktion heraus erklären, bleibt aber in

letzter Konsequenz ein Paradox. Die propagandistische Botschaft der Nationalsozialisten: 'Seht her, an diesem Ort dürfen die Juden sich frei entfalten. Hier können sie 'Niggermusik' spielen und ihre jüdischen Traditionen fortführen.' Natürlich entsprach dieses trügerische Bild keinesfalls der historischen Wirklichkeit, aber die Existenz von Jazz und jüdischer Kunst in Theresienstadt ist evident. Dieses

⁵⁶⁸ Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 90.

Kuriosum zieht immer wieder besondere Aufmerksamkeit auf sich.

So gab es zum Beispiel in der Theresienstädter Bibliothek Werke, die im Reich auf dem Index standen, den Inhaftierten aber zugänglich waren. George E. Berkley thematisiert diese Tatsache am Beispiel der Werke des jüdischen Autors Heinrich Heine:

„In another sense it (die Theresienstädter Bibliothek) was the best balanced library in the German Reich since it was the only one offering works by Jewish authors. It had, for example, 587 copies of Heine's poems.“⁵⁶⁹

Daneben wurden beispielsweise Konzertabende mit Liedern des jüdischen Komponisten und Dirigenten Gustav Mahler (1860-1911) veranstaltet. In Deutschland wie im Protektorat durften dessen Werke, die dort als jüdische und damit 'entartete' Kunst galten, nicht mehr aufgeführt werden. Milan Kuna kommentiert die Theresienstädter Inszenierung wie folgt: „Nur in Theresienstadt bestand die Möglichkeit, sich über eine solche Zensurbarriere hinwegzusetzen.“ Damit spielt er auf die Täuschungsfunktion an.

Jazz wurde von den Machthabern ebenfalls als 'Unmusik' verfemt. In dem einzigartigen kulturellen Umfeld in Theresienstadt entstanden hingegen mehrere Jazzbands. Bereits 1941 gründete der tschechische Klarinettist Bedřich Weiss seine 'Weiss-Combo'. Am bekanntesten wurde aber das 1943 auf Initiative von Erich Vogel ins Leben gerufene Dixieland-Ensemble 'Ghetto-Swingers'. Dieses Orchester spielte



Abbildung 37: Die Ghetto-Swingers in Theresienstadt (Standfoto aus dem Propagandafilm 'Theresienstadt', 1944).

mit wechselnder Besetzung im Stil des amerikanischen Swing und Jazz und wurde schnell das populärste Ensemble Theresienstadts. Allein der Bandname zeigt anschaulich die Paradoxie, die der Combo innewohnt: 'Ghetto-Swingers', also Jazzmusiker mit Davidstern. Man vergaß als Häftling nie, wo man sich befand – auch wenn

der Musikleidenschaft weiter nachgegangen werden durfte. Die Ghetto-Swingers spielten unter anderem im Kaffeehaus, traten während des Kommissionsbesuches der IKRK auf und erschienen sogar im 1944 gedrehten Propagandafilm. Gefilmt wurde die Combo in dem zur verschönerten Kulisse gehörenden Musikpavillon am Hauptplatz, die Szenerie trägt die Atmosphäre eines Kurortes. Die Jazz spielenden

⁵⁶⁹ Berkley: *Hitler's gift. The story of Theresienstadt*, S. 139.

Juden unterstrichen das forcierte Trugbild des Ferienortes 'Theresienbad', der Jazz wurde daher von den Machthabern regelrecht propagandistisch ausgeschlachtet.

Neben dem Missbrauch zur trügerischen Verschleierung der Realität spielten die Ghetto-Swingers aber über einen längeren Zeitraum auch zu verschiedenen anderen Gelegenheiten in Theresienstadt. Die Musik und die Lebensfreude der Bigband gaben den inhaftierten Menschen Hoffnung und neuen Lebensmut:

„Mit jeder Verschärfung der Lage [...] schien sich sogar die Begeisterung für Swing und Jazz zu versträken, als Kompensation. Als Flucht in eine heile Welt.“⁵⁷⁰

Als Teil der reichen Kultur Theresienstadts befanden sich auch die Ghetto-Swingers und mit ihnen der Jazz im Spannungsfeld von Täuschung und geistigem Widerstand. Die inhärente Paradoxie wird hier noch gesteigert durch die Tatsache, dass Jazz im Reich streng verboten war.

Es gab auch in anderen Lagern Jazz, zum Beispiel in Buchenwald. Milan Kuna bezieht seine Äußerung über die Widersinnigkeit von Jazz in einem nationalsozialistischen Lager daher auf alle Terrorsinrichtungen des Dritten Reiches:

„Jazz hinter KZ-Stacheldraht war nur eine weitere jener vielen paradoxen Merkwürdigkeiten, die das Leben der Häftlinge in allen diesen Einrichtungen bestimmten.“⁵⁷¹

Im Vergleich zu Theresienstadt existierte Jazz dort jedoch in einem weniger öffentlichen und geduldeten Rahmen und in einem geringeren Ausmaß. Zudem konnte der Jazz von den Machthabern nirgendwo so intensiv genutzt werden wie in dem ehemaligen Vorzeigelager. Gleichzeitig konnte er umgekehrt dadurch nirgends so frei ausgeübt werden. Der Jazz war in Theresienstadt nicht nur eine, sondern aufgrund des Vergleiches mit den Zuständen im Reich eine ganz besondere Paradoxie. Coco Schumann, ehemaliges Mitglied der Ghetto-Swingers, spielt bis heute Jazz und hat in seiner Biografie *Coco Schumann – Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt* unter anderem über den Jazz im ehemaligen Vorzeigelager berichtet. Er bringt die tragische Paradoxie 'seines' Jazz in Theresienstadt auf den Punkt:

„Wir waren eine 'normale' Band mit 'normalem' Publikum. Wir wußten alles und vergaßen alles im gleichen Moment für ein paar Takte Musik. Wir spielten für und um unser Leben – wie alle in dieser 'Stadt', diesem grausamen, verlogenen Bühnenbild für Theateraufführungen, Kinderopern, Kabarett, wissenschaftliche Vorträge, Sportveranstaltungen, für ein absurdes soziales Leben und ein skurril selbstverwaltetes Überleben in der Warteschlange vor den Öfen des Dritten Reichs.“⁵⁷²

570 Schumann: *Der Ghetto-Swinger*, S. 37.

571 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 266.

572 Schumann: *Der Ghetto-Swinger*, S. 66.

Immer wieder wird vor allem der Theresienstädter Jazz unter der Wendung „'die edelsten Glanzstücke 'entarteter Kunst'“⁵⁷³ in die Rezeption integriert, auch wegen seiner ausgeprägten Dokumentation in dem verlogenen Propagandafilm und in Zeichnungen bekannter Künstler sowie aufgrund der vielfachen Erwähnung durch Zeitzeugen. So wurde er zu einem bedeutenden Sujet innerhalb der Erinnerungskultur. Ganz wesentlich trägt dazu die 1997 erschienene Autobiografie Coco Schumanns bei. Mit dem Jazz tritt ein weiterer künstlerischer Aspekt Theresienstadts in das Licht des Interesses und beeinflusst dadurch das Bild des historischen Ortes.

3.7 Kunstästhetische Betrachtung: *Professionelle Kunst als Teil des klassischen Repertoires?*

Die Entwicklung hin zu einer kunstwissenschaftlichen Einordnung der professionellen Werke aus Theresienstadt wurde im Vorfeld bereits mehrfach angedeutet. In der Darstellung als Kunstwerk, so die Kulturwissenschaftlerin Michaela Haibl, hätten die Artefakte größere Wertschätzung durch das Publikum zu erwarten. Gefragt seien diese Kunsterzeugnisse – allen voran die Originalzeichnung – in erster Linie als „auratisches Kunstobjekt“:

„Die Originalzeichnung, die vom Vegetieren und Überleben in den Lagern berichtet, gewinnt an Glaubwürdigkeit auf der einen und an 'künstlerischer Authentizität' auf der anderen Seite. Gefragt ist die Zeichnung aus einem Konzentrationslager als 'auratisches Kunstobjekt'.“⁵⁷⁴

Im Fall Theresienstadts, wo zahlreiche namhafte Künstler inhaftiert waren und teilweise auf höchstem Niveau schufen, gewinnt die Diskussion um eine kunstästhetische Betrachtung und Beurteilung von Lagerkunst besondere Brisanz. Herausragend in ihrer Schaffensleistung waren die Zeichner und die Komponisten sowie einige Lyriker. In Bezug auf die Auseinandersetzung um eine künstlerische Wertschätzung von Lagerkunst sind also die Produktionen der professionellen Künstler in Theresienstadt, an denen sich Strömungen, Schulen, Techniken usw. aufzeigen lassen, die eigentlichen Diskussionsobjekte, weniger die Laienerzeugnisse:

„Sicherlich geben die namentlich bekannten in den Lagern gefangenen Künstler, die sich bereits ihren Ort im Kunstbetrieb erworben hatten, vorallem den Kunsthistorikern ein wesentlich breiteres Interpretationspektrum. Deren Zeichnungen und Gemälde lassen sich mit dem ikonographischen Handwerkszeug der Kunsthistoriker entschlüsseln.“⁵⁷⁵

573 Vgl. zum Beispiel Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 243 oder Müller/Piechocki: *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“*, S. 208.

574 Haibl, Michaela: *Konzentrationslager oder „Künstlerkolonie“? Zur Problematik der Rezeption und Präsentation von Artefakten aus Konzentrationslagern*, in: Gerndt/Haibl: *Der Bilderalltag*, S. 283.

575 Ebd., S. 44.

Es stellt sich die Frage, ob diesen Werken neben ihrer zeitgeschichtlichen Deutung als authentische Dokumente nicht aufgrund ihres künstlerischen Niveaus auch eine eigenständige künstlerische Wertschätzung zusteht. Bislang galt eine rein künstlerische Betrachtung als unangebracht, die Frage nach der künstlerischen Eigenständigkeit dieser Werke wurde weitestgehend ignoriert. In den letzten Jahren mehren sich allerdings Stimmen, die sich für eine ebensolche Beurteilung aussprechen.

Die Kunsthistorikerin Daniela Uher beispielsweise plädiert in einem Aufsatz über die 'Künstler in Theresienstadt 1941-1945' für eine kunstästhetische Würdigung der Produktionen beziehungsweise für einen autonomen Kunstbegriff. Aufgrund der Qualität dieser Kunst solle die Untersuchung unter kunsthistorischen Gesichtspunkten vertieft werden. Dabei seien bezüglich der Malerei beispielsweise auch „Vergleiche mit der Darstellungstradition des Leidens oder des Grauens in der Bildsprache des 20. Jahrhunderts und vorausgehender Epochen“⁵⁷⁶ erlaubt. In einem Aufsatz Jürgen Kaumkötters zum Thema 'Holocaust-Kunst. Ein schmaler Grat' äußert sich der Kunsthistoriker ähnlich bezüglich einer kunstästhetischen Wertschätzung:

„Die zeitgeschichtliche Deutung der historischen Holocaust-Kunst überlagert bisher die eigenständige künstlerische Wertschätzung. [...] Wenn die Verfolgingsbedingungen und die Entmenslichung durch den Terrorapparat der einzige Aspekt der Bestimmung ist, stellt man die Eigenständigkeit der Künstler in Frage und reduziert ihre Werke zu einer Opferkunst, die nur aufgrund der Verfolgung entstanden ist, auch wenn sie von den Künstlern mit ganz anderen Absichten geschaffen wurde. [...] Die Bilder seien 'mehr als nur Gemälde' – mehr als Kunst und somit keine Kunst mehr. Als 'immer währende Beweisstücke' werden sie historisch und religiös überhöht, ihre Eigenständigkeit wird negiert.“⁵⁷⁷

Kaumkötter spricht sich für eine künstlerisch autonome Betrachtung der Lagerkunst aus, denn ein Kunstwerk sei kein Augenzeugenbericht. Durch Stilmittel und künstlerische Techniken schaffe ein Künstler eine individuelle Beschreibung eines subjektiv gewählten Themas.⁵⁷⁸ Der Kunsthistoriker befürwortet folglich eine Ausstellung unter rein kunstgeschichtlichen Aspekten. Die Objekte seien auch „autonome Kunstwerke von einer eigenen faszinierenden Schönheit“. Aus diesem Grund müsse man endlich den Mut aufbringen,

„diese Bilder der Kunstkritik zu stellen, sie in unseren Museen zu zeigen und uns auf den schmalen Grat zu begeben, der das zeitgeschichtliche Dokument vom eigenständigen Kunstwerk scheidet.“⁵⁷⁹

576 Uher: *Künstler in Theresienstadt 1941-1945*, S. 369.

577 Kaumkötter, Jürgen: *Holocaust-Kunst. Ein schmaler Grat*, in: Benz/Distel: *Terror und Kunst*, S. 36f.

578 Vgl. ebd., S. 38.

579 Ebd., S. 41.

Tatsächlich können die Werke von ausgebildeten Künstlern aus Lagern – allen voran die niveauvollen Produktionen aus Theresienstadt – nicht länger von ihrer Gestalt als autonomen Kunstwerken separiert werden. Sie müssen als Teil der Kunstgeschichte betrachtet und gewürdigt werden. Es bleibt eine subjektive Interpretationsfrage, inwiefern sie im einzelnen Fall als Kunst gewertet werden, und es versteht sich von selbst, dass ihr zeitgeschichtlicher Entstehungszusammenhang uneingeschränkt präsent bleiben muss. Dennoch schufen die Künstler nicht nur Dokumente, sondern oft auch bewusste Kunst. Hinein floss neben ihren Lebensumständen im Lager auch ihre subjektive Wahrnehmung, ihre Vorerfahrung, ihre Kunstausrichtung, ihre kunstästhetischen Vorprägungen durch Vorbilder, Richtungen, Strömungen oder Schulen sowie ihre dadurch bedingte Beeinflussung durch die Kunstgeschichte und vor allem vielfach ihr künstlerischer Anspruch. Dieser darf insbesondere bei den professionellen Kunstschaaffenden nicht unterschätzt werden. Lubomir Peduzzi konstatiert, dass der Künstler

„selbst unter den Bedingungen eines Konzentrationslagers von seinen anspruchsvollen künstlerischen Zielen keinerlei Abstriche machte.“⁵⁸⁰

In Theresienstadt wurden einige Künstler von anderen Inhaftierten dafür kritisiert, sich angeblich Künstlerallüren hinzugeben, sich zum Beispiel zu beschweren, wenn Mozarts Werke häufiger zur Aufführung kamen als ihre eigenen. So vergleicht Charlotte Opfermann in ihrem kritischen Bericht einen Brief von Viktor Ullmann mit Bertolt Brechts Gedicht 'Bücherverbrennung', in dem sich ein Autor beschwert, dass seine Bücher nicht mit verbrannt würden. Sie kommentiert ihren Vergleich wie folgt:

„Ullmann complained about being slighted by the fellow-prisoner/administrators of the *Freizeitgestaltung* programs in favor of other prisoners who – incredible! – preferred Mozart to his own compositions. He seemed completely oblivious of the role which the Ghetto, he, his lectures, his music and the entire *Freizeitgestaltung* department were assigned to play. He comports himself like a temperamental diva.“⁵⁸¹

Verständlicherweise waren solche Verhaltensweisen angesichts der Lagerrealität befremdlich. Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Kunst den Inhaftierten – vor allem den Künstlern – ein gewisses Gefühl von Normalität gab, das ihnen begrenzt ermöglichte, sich ihr Künstlerdasein zu erhalten: Hierin spielt der künstlerische Vergleich eine tragende Rolle. So schrieb Viktor Ullmann in Theresienstadt zahlreiche Kritiken über dortige musikalische Veranstaltungen und beschränkte sich bei der Rezension auf diejenigen Konzerte, die in Bezug auf Sujet und Interpretation gewisse 'Mindestanforderungen' erfüllten. Die Zeugnisse zeigen

580 Peduzzi: *Musik im Ghetto Theresienstadt*, S. 14.

581 Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 92 (Vergleich Brief-Gedicht S. 89-92).

den qualitativen Anspruch des Komponisten bei seiner Rezensionsarbeit. In der Veröffentlichung der Kritiken heißt es:

„Vielmehr gelang es ihm – allen Verlusten zum Trotz – sich das stolze Bewußtsein davon zu erhalten, daß er zugleich 'Produkt' und 'Exponent' einer kulturellen Welt war, deren beste Repräsentanten zwar von den Nazis verdrängt worden waren, deren Geistigkeit aber nicht vernichtet werden konnte.“⁵⁸²

Für die inhaftierten Künstler war Kunst in erster Linie eine Waffe im Kampf gegen die Entmenslichung durch den Terrorapparat. Aber Kunst bedeutete für viele Künstler eben auch ein Festhalten am alten Leben und den Qualitätsansprüchen an die eigene – künstlerische – Leistung. Man wollte nicht nur dokumentieren, sondern mitunter auch Kunst schaffen. Einige professionelle Künstler maßen dem eigenen Werk eine künstlerische Qualität bei. Schließlich wurde nicht alles nur der Dokumentation wegen geschaffen und inszeniert, sondern auch zur Ablenkung der Mitgefangenen, als geistiger Ausdruck und zur Umsetzung künstlerischer Ambitionen – also in seltenen Fällen tatsächlich auch Kunst um der Kunst willen. Man denke beispielsweise an die zahlreichen Theresienstädter Werke von Viktor Ullmann: zum Beispiel drei Lieder für Bariton von 1942, drei chinesische Lieder für Singstimme und Klavier von 1943, das 3. Streichquartett von 1943, die 7. Klaviersonate von 1944 oder drei hebräische Knaben-Chöre (a cappella) von 1944. Der Jazzmusiker und Zeitzeuge Coco Schumann betont bis heute: „Ich bin Musiker. Ein Musiker, der im KZ gesessen hat, kein KZler, der Musik macht.“⁵⁸³ Er sah sich auch während seiner Inhaftierung als Künstler – ein Künstler, den man eingesperrt hatte und der seine Musik trotzdem so gut es ging weiterlebte.

Es geht darum, „die Künstler [...] eben auch in der Extremerfahrung des Konzentrationslagers als Künstler ernst zu nehmen.“⁵⁸⁴ Deshalb ist eine kunstwissenschaftliche Betrachtung in modifizierter Art und Weise durchaus plausibel. Eine praktische Umsetzung versucht Daniela Uher: Sie

„verortet die in Theresienstadt entstandenen Zeichnungen ausgebildeter Künstler im Bildrepertoire und den Stileinordnungen der Kunstgeschichte und sucht nach den 'Vorbildern' [...], die möglicherweise die Kompositionen der im Verborgenen gezeichneten Arbeiten mit beeinflusst haben könnten. In einem Fall stellt sie eine 1943 im Ghetto Theresienstadt entstandene Arbeit von Karel Fleischmann einer Graphik von Ernst Ludwig Kirchner gegenüber und sieht die Vergleichbarkeit beider Arbeiten in einer offensichtlichen Parallelität der Situation gegeben.“⁵⁸⁵

582 Ullmann: *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, S. 29.

583 Schumann: *Der Ghetto-Swinger*, Klappentext.

584 Haibl: *'Überlebensmittel' und Dokumentationsobjekt*, S. 44.

585 Haibl: *Konzentrationslager oder 'Künstlerkolonie'?*, S. 284 (Abbildung der Zeichnungen S. 285).

Interessant ist, dass unter der Abbildung von Fleischmanns Zeichnung der Entstehungsort als 'Konzentrationslager Theresienstadt' explizit erwähnt wird⁵⁸⁶. Eine Betonung scheint der Autorin also durchaus geboten. Das Unwohlsein im Umgang mit einer rein auf den Kunstcharakter der Zeichnungen ausgerichteten Betrachtungsweise bleibt existent. Bei einem solchen Direktvergleich⁵⁸⁷ zeigen sich auch die Probleme einer kunstwissenschaftlichen Herangehensweise, denn es kann in den meisten Fällen nicht mehr nachgewiesen werden, ob der Künstler die Bezüge tatsächlich bewusst intendiert hat. Demzufolge wirkt eine solche Argumentation nicht zwingend überzeugend.

Die voranschreitende 'Ablösung' der Rezeption der Theresienstädter professionellen Kunst von ihrem Entstehungszusammenhang kann zu dem Fehlschluss einer Art *L'art pour l'art* führen. Die sich häufenden fachspezifischen Untersuchungen aus dem künstlerischen Bereich drohen einen falschen Eindruck zu erzeugen, der sich auf das Bild des historischen Ortes überträgt, sobald die Kunst wieder mit ihrem Entstehungszusammenhang zusammengebracht wird. Abschließend ist also die von Haibl beschriebene Rezeption der Theresienstädter Kunstproduktionen als 'auratische Kunstwerke' die treffendste: Die Produktionen bleiben Kunstwerke, erhalten aber durch ihren historischen Entstehungszusammenhang eine bestimmte Aura. Als 'auratisches Kunstwerk' können sie sowohl kunstästhetisch als auch zeitgeschichtlich gedeutet werden – in Kombination oder als eigenständige Rezeptionsformen.

Die kunstästhetische Betrachtung der Lagerkunst wird in den nächsten Jahren weiter ins Licht der Öffentlichkeit rücken, wodurch die internationale Beachtung der Theresienstädter Kunstarbeit weiter steigt. Als Dokument fanden die Theresienstädter Produktionen vor allem Eingang in die Erinnerungskultur und in spezielle Forschungsbereiche. Künftig werden sie als Kunstwerke auch auf anderen Feldern von Interesse sein, zudem dürfte sich die Zahl ihrer Reinszenierungen erhöhen. Die Möglichkeit einer kunstwissenschaftlichen Einordnung eröffnet zudem neue Interpretations- und Präsentationsmodi.

3.8 Künstlerisches Zentrum: Anormale Künstlerkolonie in Theresienstadt?

Ein nationalsozialistisches Lager mit einer Künstlerkolonie zu assoziieren, ist eine gewagte These und bedarf genauer Erläuterung. Der Terminus kann in einem solchen

⁵⁸⁶ Vgl. Haibl: *Konzentrationslager oder 'Künstlerkolonie'?*, S. 285.

⁵⁸⁷ Es handelt sich um die Zeichnungen *Frauen in der Dusche* (Theresienstadt, 1943) von Karel Fleischmann und *Soldaten duschen in der Kaserne* (1915) von Ernst Ludwig Kirchner.

Ansatz nur in modifizierter Version greifen, weshalb er in diesem Zusammenhang in Anführungszeichen gesetzt werden sollte. Daniela Uher und darauf Bezug nehmend Michaela Haibl haben sich damit auseinandergesetzt, inwiefern der Begriff 'Künstlerkolonie' auf das Lager Theresienstadt angewendet werden kann. Die Idee zu diesem Forschungsansatz entstand laut Uher 1995 während der Vorbereitungen zur Ausstellung 'Künstlerkolonien in Europa', die 2001 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg zu sehen war. Uher berichtet:

„Ausgehend von dieser Fragestellung stieß ich auf eine vergleichbare, wenn auch motivationsgeschichtlich unter ganz anderen Voraussetzungen sich konstituierende Gruppe von Künstlern.“⁵⁸⁸

Man hätte innerhalb der Exposition die 'normalen' Künstlerkolonien mit der museumsdidaktisch aufbereiteten Gegenwelt von Terezin⁵⁸⁹ konfrontieren können, allerdings verzichtete das Museum auf die Präsentation der Artefakte. Die Schicksalsgemeinschaft der Theresienstädter Künstler könnte laut Uher eine Art Gegenmodell zum herkömmlichen Begriff der Künstlerkolonie, bei genauerer Betrachtung sogar eine Erweiterung des Begriffes „Künstlerkolonie“, bilden⁵⁹⁰.

Inwiefern lässt sich der Terminus 'Künstlerkolonie' modifizieren, damit er in Bezug auf Theresienstadt anwendbar wird? Definiert wird der Begriff im Allgemeinen als eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft von Künstlern, die ursprünglich und vorwiegend von Malern praktiziert worden ist und wird. Das Konzept der Künstlerkolonie als freiwillige Lebensform kann bezüglich Theresienstadts nicht bestehen bleiben. In einem nationalsozialistischen Lager, in Gefangenschaft und unter Extrembedingungen muss ein solcher Zusammenschluss unnatürlich gewesen sein. Die Theresienstädter Häftlingsgemeinschaft war eine Zwangsgemeinschaft. Ebenso war die Verbindung der Künstler eine erzwungene, damit eine anormale 'Zwangs-Künstlergemeinschaft'. Keineswegs existierte dort eine freiwillige Lebens- und Arbeitsgemeinschaft. Merkmal vieler üblicher Künstlerkolonien war ein Rückzug in ländliche Gegenden, um die Bedingungen für die künstlerische Produktion – in den meisten Fällen die Malerei – zu verbessern. Von einem Rückzug kann bezüglich Theresienstadts nicht die Rede sein, vielmehr handelte es sich um einen Zwangsaufenthalt. In Theresienstadt herrschten Zustände, die künstlerischer Tätigkeit in jeder Hinsicht entgegenwirkten.

588 Uher: *Künstler in Theresienstadt 1941-1945*, S. 367.

589 Ebd., S. 367.

590 Vgl. Uher: *Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt*, S. 94.

Dennoch verfolgt Daniela Uher den Ansatz, eine Art 'Künstlerkolonie' in Theresienstadt nachzuweisen. Michaela Haibl referiert Uhers Versuch wie folgt:

„Die Kunsthistorikern hat sich intensiv mit der Kunstsammlung des GhettoMuseums Theresienstadt auseinandergesetzt und stellt in einem Aufsatz zur Diskussion, inwiefern der Begriff der Künstlerkolonie auf das Ghetto Theresienstadt angewendet werden könne, wo einander vor allem in der Umgebung des Malerkommandos zahlreiche ausgebildete Künstler begegneten und in gegenseitigem Austausch heimlich malten und zeichneten.“⁵⁹¹

Die Kunsthistorikerin bezieht ihre These also vor allem auf die 'Theresienstädter Maler' und damit auf das illegale Schaffen, das sie als Hauptgegenstand ihrer These betrachtet. Uher stützt ihre Aussagen auf folgende von ihr beobachtete Übereinstimmung zwischen einer traditionellen Künstlerkolonie und dem Phänomen der geheimen Kunstproduktion in Theresienstadt:

„Wichtig für unsere weiteren Überlegungen war, daß auch hier eine geistige und künstlerische Elite für begrenzte Zeit, wenngleich in Unfreiheit, an einem Ort gebündelt wurde, um gemeinsam unter neuen Bedingungen zu leben und zu schaffen.“⁵⁹²

Wichtig ist zu betonen, dass die Künstler in Theresienstadt nicht gebündelt wurden, um zu schaffen und zu leben, sondern allein aufgrund ihrer Vernichtung. Uher spricht deshalb von einer „Künstlerkolonie wider Willen“⁵⁹³. Innerhalb der Gefangenschaft kam es dennoch zu einer Art 'freiwilligem' Zusammenschluss. Im Rahmen der Zeichenstube der Technischen Abteilung, dem Arbeitsplatz des Malerkommandos, waren die Schaffensbedingungen etwas günstiger. Zudem handelte es sich bei diesen Inhaftierten tatsächlich um ausgebildete Künstler – passenderweise allesamt im bildnerischen Bereich zu Hause – und sie leitete ein gemeinsamer Impetus: die Dokumentation der Realität:

„Stellen wir uns eine Künstlerkolonie vor, deren verbindende Motivation der Wille war, für die Außenwelt von den ungeheuerlichen Machenschaften des Dritten Reiches Zeugnis abzulegen.“

⁵⁹⁴

So betrachtet kann Uhers These ausreichend gestützt werden. Dennoch bleibt sie, ähnlich der kunstästhetischen Betrachtung von Artefakten aus Konzentrationslagern, problematisch. Es gilt zu bedenken, dass es sich bei dieser anormalen 'Künstlerkolonie' um eine Handvoll Menschen handelte. Die Assoziation mit dem Terminus 'Künstlerkolonie' prägt hingegen das Bild des gesamten historischen Theresienstadt und kann so den verzerrten Eindruck eines Ortes kultureller und intellektueller Aktivität befördern.

⁵⁹¹ Haibl: *Konzentrationslager oder 'Künstlerkolonie'?*, S. 284.

⁵⁹² Uher: *Künstler in Theresienstadt 1941-1945*, S. 367.

⁵⁹³ Uher: *Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt*, S. 96.

⁵⁹⁴ Ebd. 94.

M.E.C.C.A ist die Abkürzung für Middle European Colony of Contemporary Art. Diese Künstlerkolonie hat sich 1999 in Terezín angesiedelt. Künstler aus verschiedenen Ländern finden sich dort zusammen, um zu lernen und Erfahrungen auszutauschen. Sie waren bis 2005 in den fünfzehn Wohnungen auf der alten Festung untergebracht. Jungen beziehungsweise werdenden Künstlern soll dort die Möglichkeit geboten werden, sich in den verschiedenen Disziplinen der Kunst zu versuchen und neue Bereiche kennenzulernen. Zu den Veranstaltungen der Vereinigung zählen Workshops, Filmfeste, Ausstellungen sowie der 2000 arrangierte Tereziener Künstlersommer. Ziel ist die Entstehung einer künstlerischen Begegnungsstätte. Radio Praha kommentiert:

„Dass man sich gerade Theresienstadt als Standort einer Künstlerkolonie ausgesucht hat, macht viele, die davon hören, im Hinblick auf die Stadtgeschichte skeptisch.“⁵⁹⁵

Mitarbeiter und Künstler betonen jedoch den Unterschied zwischen der Lagervergangenheit des Ortes und der gegenwärtigen Stadt Terezín. Man wolle neue Geschichte schreiben und nach vorn schauen. Die Schönheit Terezíns soll den Leuten näher gebracht werden. Dieser Aspekt zeigt noch einmal aktuell die Problematik der Assoziation eines Lagers beziehungsweise eines Gedenkortes mit der Erscheinung der Künstlerkolonie. Sei es nun die Vorstellung einer anormalen 'Künstlerkolonie' im nationalsozialistischen Lager oder einer normalen Künstlerkolonie an einem Gedenkort.

3.9 Writing history from art alone: vermeintlicher Schluss von Kunst auf Geschichte

An anderer Stelle wurde bereits die Gefahr erwähnt, von Zeitzeugenberichten unmittelbar auf Geschichte zu schließen. Lubomir Peduzzi betont in diesem Zusammenhang die Notwendigkeit, die Erinnerungen immer mit Hilfe weiterer Quellen zu verifizieren⁵⁹⁶. Ähnlich verhält es sich mit der Kunst aus Theresienstadt, obwohl beide Quellen nur eingeschränkt vergleichbar sind. Betrachtet man Kunst allerdings – wie auch Zeitzeugenberichte – als spezielle Ausdrucksform von Zeitzeugen, dann wird deutlich, warum auch von künstlerischen Dokumenten immer wieder direkt auf die historische Realität geschlossen wird.

Anders als den zumeist erinnernden Berichten wird der Kunst eine besondere Unmittelbarkeit zugesprochen, die ihr eine große Authentizität zugesteht. Vor allem

⁵⁹⁵ Kauthe, Philipp: *Workshops in Theresienstadt* (Quelle: Artikel Radio Praha, 21. Juli 2000 unter <http://www.radio.cz/de/artikel/8318>).

⁵⁹⁶ Vgl. Peduzzi: *Musik im Ghetto Theresienstadt*, S. 10.

Zeichnungen, und hier insbesondere die illegal dokumentierenden, werden immer wieder als Abbild der historischen Wirklichkeit verstanden und übernommen. Tatsächlich ist das Zeichnen innerhalb der künstlerischen Produktion die unmittelbarste Möglichkeit, Realität abzubilden. Zudem kompensieren die Zeichnungen aus Theresienstadt in gewisser Weise den Mangel an authentischen Fotografien von dem Lager. Geht es um eine Illustrierung der historischen Lebenswirklichkeit, werden neben Standbildern aus den Fragmenten des Propagandafilms wie bereits erwähnt vor allem bildnerische Darstellungen eingesetzt. Die Zeichnungen werden so oft mit dem authentischen Blick auf den historischen Ort assoziiert. Aufgrund des hohen Maßes an Relevanz und Authentizität, das vor allem den illegalen Zeichnungen zugeschrieben wird, wurden diese historischen Quellen sogar als Beweismittel im Dachau- und im Auschwitzprozess eingesetzt. In Fragen um Schuld und Mittäterschaft spielten sie eine wichtige Rolle. Eine hohe Signifikanz wurde diesbezüglich denjenigen Bildern zugeschrieben, die Gewalt und Tod dokumentieren, also bekannte Szenen des Terrors visualisieren⁵⁹⁷. Aber auch Gedichte und vokalmusikalische Produktionen nehmen Einfluss auf das Bild der historischen Realität. Im Folgenden seien einige Beispiele angeführt, die unkommentiert einen direkten Schluss von Lagerkunst auf Geschichte evozieren können.

Im Vorwort zu der Publikation *Bilder der Apokalypse* heißt es über die Zeichnungen und Skizzen aus den Ghettos und Lagern:

„Diese Werke sind, wie die Tagebücher und Notizen, wahrheitsgetreue Wiedergaben der damalige Wirklichkeit, zusätzlich versehen mit der Kraft der visuellen Vorstellung.“⁵⁹⁸

Es darf kein Zweifel daran bestehen, dass die Zeichnungen als wahrheitsgetreue Wiedergaben von Realität gedacht waren. Es ist nicht die Schuld der Schöpfer, dass diese Dokumente uns heute nicht als Quellen zum direkten Schluss auf die Geschichte dienen. Dennoch ist die zitierte Aussage problematisch, denn sie spricht den Zeichnungen uneingeschränkte Authentizität zu. Die künstlerischen Produktionen werden neben Tagebüchern zu den wichtigsten Quellen für die historische Erforschung der Lager erklärt.

Auch Eva Kolářová betont in *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge* die große Authentizität von Kunst aus Theresienstadt:

„Ich habe mich eingehend mit wissenschaftlichen Arbeiten über Theresienstadt beschäftigt und möchte mit aller Verantwortung behaupten, daß diese kleinen Lieder, Gedichte, Texte wahr

597 Haibl: *Konzentrationslager oder 'Künstlerkolonie'?*, S. 279.

598 Costanza: *Bilder der Apokalypse*, S. 13.

sind. Sie enthalten die Wahrheit über das Leben in Theresienstadt – und es ist eine erlebte Wahrheit. Die Werke überzeugen durch ihre Authentizität, sie beeindrucken nicht nur durch ihren Inhalt sondern durch eine gewisse Atmosphäre, durch Gefühl.“⁵⁹⁹

Über die Botschaft bestehen keine Zweifel, dennoch fehlt es der Aussage an Differenzierung. Die beschriebenen Lieder, Gedichte und Texte sind insofern wahr, als ihr Impetus die Wiedergabe erlebter Realität ist. Und doch können sie in der Geschichtsforschung nicht uneingeschränkt als Abbild historischer Realität dienen. Kolářová scheint sich der Wichtigkeit ihrer Aussage bewusst zu sein, dennoch bedarf ihre Feststellung einer wichtigen Erläuterung: Die beschriebenen Werke entstammen dem literarischen Bereich, sind also im eigentlichen Sinn eher Berichte als Kunstwerke. Zudem plädiert die Autorin nicht für einen direkten Schluss auf Geschichte. Es geht ihr vielmehr darum zu zeigen, dass sie aufgrund der erlebten Realität authentisch sind und zudem gepaart mit einer bestimmten emotionalen Atmosphäre. Kolářová liest eine ganz spezielle Realität aus den Werken, die eher auf einer allgemeinen Ebene bleibt: Theresienstadt war kein Paradies. Es war die Hölle, in der Menschen lebten. Menschen, die auch in den schrecklichsten Bedingungen Menschen blieben und sich mit Kultur beschäftigten⁶⁰⁰. So betrachtet können Kunstwerke tatsächlich die Koexistenz von Hölle und menschlichem Leben wiedergeben.

Bei künstlerischen Produktionen tritt neben die ohnehin subjektive menschliche Ebene, die auch Merkmal von Zeitzeugenberichten ist, Stilmittel und Technik. In der Publikation *Kunst in Auschwitz* wird die Problematik gleich zu Beginn thematisiert:

„Ein Kunstwerk, ein Laienbild oder ein Roman sind im Vergleich zu einer Tagebuchnotiz oder einem Augenzeugenbericht sogar noch weniger Beweisstück der Vergangenheit, da hier die tatsächlichen Ereignisse durch Stilmittel und künstlerische Techniken verborgen sind.“⁶⁰¹

Auch die Professorin Stefanie Endlich setzt sich in ihrem Aufsatz über 'Kunst und Denkmal als Mittel der Erinnerung' mit dem Zusammenhang zwischen Bildern und Geschichtsbildern auseinander. Explizit setzt die Autorin die Kunst als Quelle von der Wissenschaft als Quelle ab, betont dagegen den sinnlich erfahrbaren Zugang als Stärke der bildenden Kunst:

„Anders als Wissenschaft ist Kunst grundsätzlich subjektiv geprägt, selbst wenn mit analytischen Mitteln gearbeitet wird. Der Künstler oder die Künstlerin greift wenige Aspekte oder einen ganz speziellen aus einer komplexen Realität heraus, und zwar den, der ihm oder ihr als wesentlich erscheint. Den verdichtet und transformiert er in seine künstlerische Handschrift. [...] Die Möglichkeiten der bildenden Kunst hingegen liegen vor allem, in einem besonderen, sinnlich erfahrbaren Zugang zum Thema.“⁶⁰²

599 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 146.

600 Vgl. ebd., S. 146.

601 Boberg/Simon: *Kunst in Auschwitz 1940-1945*, S. 19f.

602 Endlich, Stefanie: *Bilder und Geschichtsbilder*, S. 4f.

Es ist daher sinnvoller, die Kunstarbeit als eine zusätzliche Dimension des Erinnerns an den Holocaust zu begreifen, die mehr noch als das historische Erzählen von verschiedensten Faktoren beeinflusst ist. Durch ihre Fähigkeiten kann sie auf einer anderen Ebene vermitteln und Dinge vor Augen führen, die über den menschlichen Verstand hinausgehen. Pnina Rosenberg äußert daher über die Holocaust-Kunst:

„Da die Kunst [...] ein sich selbst erklärendes Medium ist und ihre Anziehungskraft und kommunikativen Fähigkeiten universell sind, bereichert sie die Berichte über den Holocaust mit einer zusätzlichen Dimension und kann uns Geschehnisse vor Augen führen, die häufig über unser menschliches Verständnis hinausgehen.“⁶⁰³

Aus dieser Perspektive erweist sich Kunst als eine große Bereicherung für Wissenschaft und Erinnerungskultur. Auch der Kurator Jürgen Kaumkötter kann sich eine Integration von Kunst zur Erschließung des Geschichtsbildes vorstellen. Er stellt sich die Frage:

„Oder kann die Präsentation dieser Bilder in einem kulturell anerkannten Raum die Chance eröffnen, ein vielschichtigeres Bild der deutschen Konzentrationslager zu zeigen.“⁶⁰⁴

Durch das Heranziehen weiterer, vor allem wissenschaftlicher Quellen finden die Kunstwerke eine angemessene Einordnung in die Vermittlung von Historie. Nur dann lassen sich die vielfältigen Möglichkeiten der Lagerkunst für die geschichtliche Forschung uneingeschränkt nutzen. Sie eröffnet neue Forschungsfelder und bietet eine Chance zur Gewinnung historischer Fakten. Ein direkter Schluss von Kunst auf Geschichte hingegen kann Derealisationen des Geschichtsbildes zur Folge haben.

In der Publikation *Art of the Holocaust* werden die Problematik und die Möglichkeiten von Kunstwerken als wissenschaftliche Quelle explizit thematisiert:

„The surviving works [...] are usually rich sources of documentation for historians. [...] Although it would be purest speculation to write history from art alone, surviving art does suggest new research areas. [...] Art works do not provide complete histories, but they do reveal the need to correlate cultural life of the camps and ghettos of occupied Europe with the history of the Holocaust.“⁶⁰⁵

Die Lagerkunst ist also eine andersartige Quelle der Geschichtsforschung, die in Kombination mit weiteren Quellen historische Rückschlüsse zulässt. Kunst kann nicht ganzheitlich Geschichte abbilden, aber sie korreliert im Fall der Lagerkunst unmittelbar mit dem historischen Geschehen und sollte durchaus zu den historischen Quellen zur Erforschung der Lagerwelten gezählt werden, aber unter der Prämisse einer eingeschränkten und sehr speziellen Wiedergabe von Realität.

603 Rosenberg, Pnina: *Holocaust-Kunst als eine Art geistigen Widerstands. Die Sammlung im Ghetto Fighters' House* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/rosenberg02ger.pdf>, S. 2).

604 Kaumkötter: *Holocaust-Kunst. Ein schmaler Grat*, S. 18.

605 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 39f.

4. 'Hochkultur' als Angelpunkt: Weitere Stilisierungsfaktoren

Die 'Hochkultur' ist zwar Hauptfaktor der stilisierten Präsentation des historischen Ortes Theresienstadt, aber deshalb nicht alleiniger Auslöser der Derealisierung. Zu der irrealen Imagination der 'Zeitschaft' tragen auch andere Aspekte bei – unter anderem das äußere Erscheinungsbild des Lagers, die problematische Verbindung Theresienstadts mit Auschwitz, weitere Kulturformen wie der Sport, die fehlinterpretierbaren Leistungen der jüdischen 'Selbstverwaltung', die separierte Welt der Kinder innerhalb des Lagers, die Ausnahmeerscheinung der Prominenz in Theresienstadt, das Mythospotenzial, die frühe Thematisierung des Kulturlebens durch H. G. Adler und die fehlende Unmittelbarkeit des Todes. Alle Aspekte lassen sich auf die 'Hochkultur' zurückführen beziehungsweise besitzen einen speziellen Bezug zum Kulturleben. Vor allem die Kunstarbeit ist immer wieder Dreh- und Angelpunkt aller Stilisierungsfaktoren. Um die Vorstellung von dem behandelten Stilisierungsphänomen zu komplettieren, sollen in diesem Kapitel die wichtigsten Faktoren in ihrer verwobenen Gesamtheit dargestellt werden.

4.1 Böhmische Kleinstadt: *Das Erscheinungsbild Theresienstadts*

Eine kleine Ortschaft, ein Kirchturm ragt etwa in der Mitte leicht empor, hinter der urbanen Szenerie die Silhouette der bewaldeten Berge des böhmischen Mittelgebirges, darüber der Himmel, an dem nur vereinzelt einige Wolken ziehen. Das Titelbild des Gedichtbandes *Theresienstädter Bilder* der deutschen Publizistin und Zeitzeugin Else Dormitzer aus dem Jahr 1945⁶⁰⁶ zeigt Terezín in seiner ursprünglichen Erscheinung als nordböhmische Kleinstadt. Anscheinend bewusst lässt Dormitzer in diesem Bildausschnitt die Festungsanlagen fort und romantisiert damit den geografischen Ort zu einer malerischen Idylle. Sie zeigt in diesem Bildbereich Terezín, nicht Theresienstadt. Um den Lagercharakter der ehemaligen Festungsstadt während des Zweiten Weltkrieges diesem idyllischen, friedlichen Bild kontrastierend entgegensetzen, lässt sie zwei düstere und überdimensionierte Stacheldrahtzäune das Buchcover horizontal durchziehen. Sie umrahmen den Titel des Buches: Sie sind es also, die die in den Gedichten vermittelten *Theresienstädter Bilder* prägen – nicht die über dem Stacheldraht emporragende tschechische Kleinstadt. Theresienstadt ist für Dormitzer die idyllische böhmische Kleinstadt Terezín verwandelt in ein großes grausames Gefängnis. Deshalb lässt sie die

606 Vgl. Dormitzer, Else: *Theresienstädter Bilder*, De Boekenvriend, Hilversum 1945, Titelbild.

Festungsmauern verschwinden, denn sie symbolisieren ein altertümliches Bollwerk gegen kriegsrische Angriffe von außen und kein typisches Gefängnis; stattdessen arbeitet sie mit dem zu einem der Leidenssymbole des Holocaust avancierten Bild

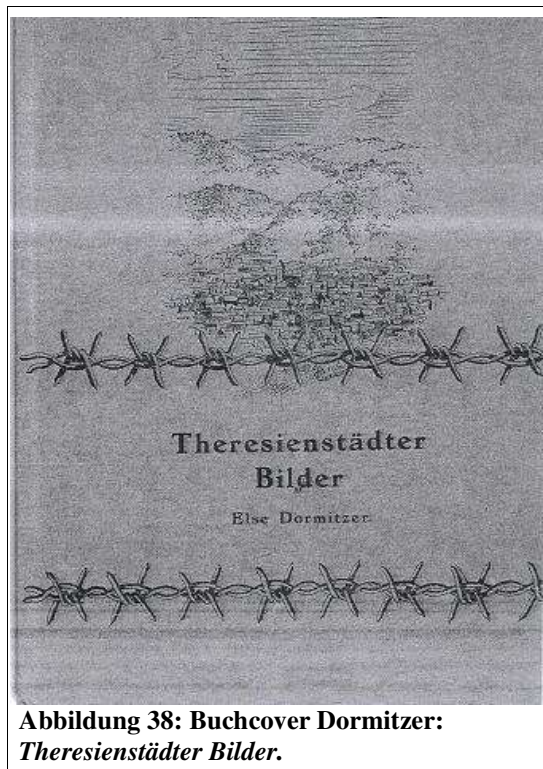


Abbildung 38: Buchcover Dormitzer: *Theresienstädter Bilder*.

des Stacheldrahts. Und das, obwohl das Lager Theresienstadt nicht, wie etwa Auschwitz, überall von Stacheldraht umgeben war. Das hat praktische Gründe: Die Reihen der bedrohlich anmutenden Stacheln machen das Gefangensein, das dem Schicksal Nicht-Entkommen-Können, viel deutlicher, als es ein Festungswall könnte. Dormitzer unterscheidet genau zwischen der Stadt Terezín – zu deren architektonischem Erscheinungsbild die Festungsanlagen ursprünglich gehörten – und dem Lager Theresienstadt im symbolischen Format

des Stacheldrahts. So separiert die Autorin fühlbar den geografischen Ort Terezín von dem Lager Theresienstadt und deutet vermutlich bewusst damit auch das Trugbild an. Die Ausführungen lassen das Spannungsfeld zwischen der äußeren Erscheinung Terezíns und dem Charakter eines Lagers des Dritten Reiches deutlich zu Tage treten. Das urbane Erscheinungsbild des geografischen Ortes beeinflusst bis heute stark die Vorstellung von dem historischen Ort. Dieser unmittelbar sichtbare Kontrast prägt Zeitzeugenberichte, Zeichnungen aus Theresienstadt und filmische Bearbeitungen gleichermaßen. Dabei muss unterschieden werden zwischen Terezín als Garnisonsstadt, Terezín als 'Zeitschaft' Theresienstadt, Terezín als tschechische Kleinstadt und Gedenkstätte und schließlich Terezín als entlokalisierter Erinnerungsort Theresienstadt. In diesen zeitbedingten Erscheinungsstadien des Ortes – sogar im rekonstruierten historischen Bild von Theresienstadt – blieb Terezín architektonisch betrachtet immer eine Stadt. Es gab dort zu jeder Zeit, wenn auch zur Zeit des Dritten Reiches teilweise nicht aktiv in Nutzung, sämtliche typisch urbanen Institutionen: Kirche, Rathaus, Wohnhäuser, Plätze, Straßen. Auch als Theresienstadt war der geografische Ort von außen betrachtet eine Stadt, das evozierte einen grundsätzlichen Eindruck, den die Nationalsozialisten nutzten und der Theresienstadt

bis heute zugeschrieben wird. Theresienstadt – das bedeutete wie bereits erwähnt – nicht Stacheldraht, Wachtürme, Baracken, Schornsteine, sondern altertümliche Festungsanlagen, Kasernen, Wohnhäuser und andere urbane Einrichtungen. Es existiert eine Art eigene 'Theresienstadt-Ikonografie', die sich auch und vor allem aus dem urbanen Charakter konstituiert.

Prägendes Attribut dieses natürlichen Erscheinungsbildes Terezíns ist neben der kleinstädtischen Urbanität die Attraktivität der böhmischen Landschaft:

„Und wie durch Fruchtbarkeit ausgezeichnet, so zeichnet sich diese Landesstrecke auch durch landschaftliche Schönheit aus. An den Wasserläufen, die vom Gebirge her der Elbe zufließen [...], geben die Ufer dieses Flusses die abwechslungsreichsten und zugleich anmuthigsten Bilder.“⁶⁰⁷

Diese Schilderung Theodor Fontanes von einer Nordböhmen-Reise aus dem Jahr 1866 beschreibt sehr treffend den oft romantisierten Landschaftsstrich. Aber nicht nur Außenstehende nahmen seit jeher die Anmut dieser eindrucklichen Natur wahr, sondern auch die Theresienstädter Inhaftierten. Für sie wurde die Schönheit der umliegenden Landschaft zum Sehnsuchtsmotiv, zum Symbol für Frieden und Freiheit und zum beliebten Motiv für künstlerische Arbeiten. Die bewaldeten böhmischen Berge waren von vielen Stellen des Lagers in der Ferne sichtbar: das Wunschziel am Horizont, so nah und doch so fern. Diese Fantasie bot eine geistige Fluchtmöglichkeit aus der elenden Wirklichkeit des Lagers. Auf der anderen Seite wird die schöne Landschaft rund um Theresienstadt in Zeitzeugenberichten wiederholt als 'trügerische Idylle' eingestuft, da sie das Elend dahinter zu verschleiern drohte und damit das Trugbild der Nationalsozialisten beförderte. In Eva Kolářová's Arbeit über das Theresienstadt-Bild wird Theresienstadt als „eigenartige Verbindung von Linden und Lügen“⁶⁰⁸ bezeichnet. Diese eingängige Alliteration zeigt ein plastisches Bild des Spannungsfeldes von vermeintlich harmlosem Äußeren und trügerischer Wahrheit. Der paradoxe Charakter des Lagers wird in der Impression einer Parallelexistenz von Linden und Lügen fassbar gemacht.

Käthe Starke berichtet mehrfach von der Landschaft rund um das Lager. Sie sieht in ihr sowohl die unschuldige Schönheit als auch die fatale Wirkung:

„Hier in der Gegend haben die deutschen Maler der Romantik vorzugsweise ihre Sonnenuntergänge studiert [...]“ – „Eins jener Bäumchen (Zwetschenbäumchen), mit denen die Festungswälle alle bepflanzt waren, und die Theresienstadt von außen so harmlos begrünt erscheinen ließen, daß niemand das graue Elend dahinter vermuten konnte.“⁶⁰⁹

607 Fontane, Theodor: *Der deutsche Krieg von 1866* (Gesamtausgabe in 2 Bänden,) Band 1: *Der Feldzug in Böhmen und Mähren*, Nachdruck von 1871/2003, S. 97.

608 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 16.

609 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 124f.

Ähnlich beschreibt Norbert Toller rückblickend dieses Phänomen:

„Outside of town, outside of the walls, the lovely pastoral, calming, eternal. Bohemian landscape called to me, the landscape that I later sketched and painted, so often motivated by pure escapism. [...] The landscape of this part of Bohemia is especially lovely, unspoiled and undisturbed by industrial landmarks [...].“ – „The outside of the Fortress Theresienstadt did not look threatening at all; it looked almost like a park.“



Abbildung 39: Silhouette der Berge von der Südstraße in Terezín aus.

Toller widmet der böhmischen Landschaft genau genommen sogar ein eigenes Kapitel mit dem vielsagenden Titel *A taste of freedom*, in dem er über seine Arbeit außerhalb des Lagers berichtet. Man hatte ihn damit beauftragt, Theresienstadt aus der Vogelperspektive zu zeichnen, was ihn dazu berechtigte, sich täglich mehrere Stunden allein außerhalb des Lagers zu bewegen. Dadurch konnte Toller die Natur rund um Theresienstadt intensiver erleben als die meisten anderen Inhaftierten.

Die Tagebücher von Martha Glass sind ein chronologisch unmittelbares Zeugnis zum

geschönten Anblick Theresienstadts durch die Natur:

„Dabei fängt alles um mich herum an, zu grünen und zu blühen. Theresienstadt ist dann zauberhaft schön, und man vergißt für Augenblicke die grausige Gefangenschaft, in die wir unverschuldeter Weise geraten.“⁶¹⁰



Abbildung 40: Impression von Terezín (Kurt Aussenberg).

Theresienstadt wird also endgültig erst durch die Kombination von kleinstädtischer Urbanität, altertümlichen bewachsenen Festungswällen und anmutiger Landschaft zum Idyll. Käthe Starke beschreibt diese Impression eindrücklich:

„Theresienstadt liegt in einiger Entfernung im Mittagsglast mit einem zierlichen Kirchturm hinter grünen Schutzwällen und rosa mauern, täuschend lieblich anzusehn wie von altersher.“⁶¹¹

Ihr auf das ehemalige Lager übertragenes Fazit lautet: „Theresienstadt – ein Idyll.“⁶¹²

Die Bebilderung der Umschlagseiten von Starkes *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* zeigt

610 Glass: *Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*, S. 116.

ähnlich des Titelbildes bei Else Dormitzer den Bruch zwischen der natürlichen Erscheinung Terezíns und dem Lager Theresienstadt. Eine Briefmarke aus Theresienstadt zeigt die idyllische Landschaft Nordböhmens, das „böhmische Paradies“⁶¹³, darunter prangt in großen weißen Lettern der Schriftzug

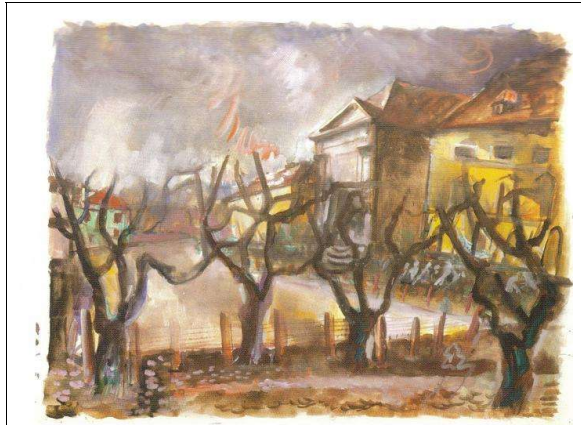


Abbildung 41: Otto Ungar *Platz von Theresienstadt*.

'Theresienstadt'. Ein bewusster Täuschungsschachzug der Nationalsozialisten unter Nutzung der natürlichen Erscheinung des Ortes, den Starke im Kontrast 'Natur – Lager' durch das Abdrucken der Briefmarke deutlich macht. In ähnlicher Absicht zeigt sie auf dem Buchcover eine Impression Terezíns, gezeichnet von dem ehemals in Theresienstadt Inhaftierten Kurt Aussenberg. Die

Zeichnung zeigt die Idylle, der Schöpfer und sein Schicksal dahinter repräsentieren das Lager.

Ein weiteres Beispiel der entlarvenden Darstellung ist die Zeichnung 'Platz von Theresienstadt' von Otto Ungar. Das Werk zeigt den repräsentativen Hauptplatz mit Baumallee und der Kirche – allerdings gleicht die Inszenierung einem Inferno. Der Himmel ist düster und scheint zu brennen. Die Bäume sind kahl und wirken wie abgestorben, der Platz ist von Stacheldrahtzäunen umzogen. Die Gebäude wirken dunkel und in ihrer Imposanz eher bedrohlich als eindrucksvoll.

Ähnliche kritische Statements zur urbanen Erscheinung Theresienstadts finden sich in den Zeitzeugenberichten. Dabei treten vor allem der Verfallszustand und der bedrohliche Festungscharakter der ehemaligen Kleinstadt in den Vordergrund. Inge Auerbacher beispielsweise charakterisiert Theresienstadt wie folgt:

„Theresienstadt bestand aus riesigen Backsteinkasernen, unterirdischen Zellen und alten, halb zerfallenen Häusern. Es war von der Außenwelt durch hohe Mauern, tiefe wassergefüllte Gräben, Holzzäune und Stacheldraht völlig abgeschlossen.“⁶¹⁴

Coco Schumann bringt den Kontrast 'Kleinstadt – Lager' in seiner Autobiografie auf den Punkt:

„Als ich auf den Bahnsteig hinaustrat, war ich überrascht, fast erleichtert, einen echten kleinen

611 Starke: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, S. 180.

612 Ebd., S. 173.

613 Ebd., S. 180.

614 Auerbacher: *Ich bin ein Stern*, S. 44.

Ort vor mir zu sehen. Vielleicht lag diese Art Erleichterung auch nur darin begründet, dem Transport nach Auschwitz entgangen zu sein. Nun konnte kommen, was wollte, so schlimm würde es schon nicht werden.“⁶¹⁵

Schumanns erster Eindruck von Theresienstadt konstituiert sich aus dem äußeren Erscheinungsbild des Ankunftsortes: eine 'normale' Kleinstadt. Er überträgt diese erste Impression auf das Lager, das sich in diesem Gewand der scheinbar harmlosen Stadt verbirgt. Die so aufgebaute Erwartungshaltung kann nicht erfüllt werden, bereits einige Schritte weiter wird Schumann desillusioniert.

Es sollten also nicht nur die Kleine Festung und Theresienstadt als zwei voneinander unabhängige Orte betrachtet werden, sondern ein Stück weit auch der geografische Ort Terezín, der nur als Gewand des nationalsozialistischen Lagers diente, und Theresienstadt als vom geografischen Ort abgelöste Lagerwelt. Obwohl das Lagerformat 'Kleinstadt' den Charakter Theresienstadts entscheidend prägte, kann sich ein Schluss von dem urbanen Eindruck des Aufenthaltsortes auf die Lagerrealität nicht halten.

Die Machthaber erkannten schnell das propagandistische Potenzial der urbanen Erscheinung der Kleinstadt. Ihr Trugbild einer jüdischen Mustersiedlung ließ sich in keinem anderen Rahmen besser in Szene setzen. Barackenreihen und Stacheldraht wären als Kulisse für die Inszenierung eines ferienortähnlichen Lebens in einer Musterstadt ungeeignet gewesen. Der forcierte Eindruck ließ sich nur in einem angemessenen Umfeld erzeugen. Aus anderen Lagern eine malerische Stadt machen zu wollen, wäre ein schwieriges Unterfangen gewesen. Man hätte zunächst extra eine Stadt errichten müssen.

Also trug das städtische Erscheinungsbild Terezíns wesentlich zur Verwirklichung des nationalsozialistischen Täuschungsmanövers bei, unter anderem auch als angemessene Kulisse für den Hauptdarsteller im Täuschungstheater der Machthaber: das rege gesellschaftliche Kulturleben. Ein reiches Kulturleben wird in einer Szenerie ähnlich der auf dem Buchcover von Else Dormitzer vorstellbar, auch dank der malerischen Landschaft, die bereitwillig in einer Reihe mit Kunst genannt wird, wie folgendes Zitat von Eva Kolářová beweist: „Als Brücke zwischen diesen beiden Welten dient die Kunst, das Schreiben, die Musik, die Schönheit der Natur.“⁶¹⁶ Die Schönheit der Natur Nordböhmens unterstützt die Assoziation des Ortes mit 'Hochkultur'. Und das, obwohl Terezín zu diesem Zeitpunkt die Gestalt des völlig

615 Schumann: *Der Ghetto-Swinger*, S. 59.

616 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 70.

4.2 Vom 'Vorzimmer' in die 'Hölle': *Theresienstadt* versus *Auschwitz*

Sie waren zwei untrennbar miteinander verbundene Seiten der vermeintlichen nationalsozialistischen 'Medaille'⁶¹⁷ und werden heute doch so unterschiedlich rezipiert: Theresienstadt und Auschwitz. Während Auschwitz zum Symbol der Leiden und der Unmenschlichkeit des Holocaust – zum Höllen-Planeten Auschwitz fernab der Erde – avanciert ist, wird Theresienstadt mehr und mehr zur Metapher der Lüge und zur kulturell dominierten Scheinwelt verklärt. Dabei waren beide Orte vor allem wichtige Glieder im Vernichtungsschlag des Holocaust. Theresienstadt war die Vorderseite der nationalsozialistischen 'Medaille', die schön verzierte Schauseite. Auschwitz hingegen war die für die Außenwelt nicht auf den ersten Blick sichtbare Rückseite – die Wahrheit des Holocaust.

Wieso werden ausgerechnet Theresienstadt und Auschwitz so oft kontrastierend gegenübergestellt? Auschwitz wurde bereits 1942 zum Hauptdeportationsziel auch der Inhaftierten aus Theresienstadt. Dementsprechend spielen in den zahlreichen Autobiografien der betroffenen Zeitzeugen vielfach beide Lager eine Rolle. Chronologisch folgte auf die Inhaftierung in Theresienstadt oft die Inhaftierung in Auschwitz. Diese beiden völlig unterschiedlichen Extremerfahrungen hinterließen bei den meisten Zeitzeugen ein ganz spezifisches Erinnerungsmuster: Auschwitz wurde im rückwirkenden Vergleich mit Theresienstadt als Superlativ des Leidens eingestuft, Theresienstadt ging damit im Kontrast dazu in gewisser Weise verharmlost in die Erinnerung ein. Es wird durch die Erfahrung des Schlimmeren mitunter zu positiv konnotiert, als 'Vorzimmer zur Hölle'⁶¹⁸ – als 'Wartesaal des Todes'⁶¹⁹ – und damit reduziert zum „Prolog der (eigentlichen) Vernichtung“⁶²⁰. In diesen metaphorischen Bildern wird die untrennbare Verbundenheit beider Orte deutlich, aber auch die unterschiedliche Einschätzung.

Auschwitz als gesteigertes Grauen verleitet dazu, die schlechten Seiten von Theresienstadt aufgrund der schlimmen Eindrücke aus Auschwitz in der Erinnerung verblassen zu lassen und Theresienstadt damit zu idealisieren. Das Schlechte tritt in den Hintergrund, das 'Gute' und das für das Lagerleben Untypische wird betont. Wie bereits erwähnt handelt es sich dabei in Theresienstadt vielfach um Eindrücke aus dem Kulturleben. Die stilisierte Erinnerung aufgrund der chronologischen Reihenfolge Theresienstadt – Auschwitz ist wiederkehrendes Motiv vieler

617 Wobei die Metapher einer Medaille sich ausschließlich aus Perspektive der Machthaber ergibt.

618 *Theresienstadt*, hrsg. vom Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren, S.223.

619 Vgl. Glass: *Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*, S. 56.

620 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 244.

Autobiografien und Tagebücher. Grete Salus beispielsweise berichtet in ihren Aufzeichnungen von Oederan⁶²¹ auf ihre Zeit in Theresienstadt zurückblickend:

„Jetzt in Oederan erschien uns Theresienstadt in einem direkt verklärten Lichte und unsere Gespräche über Theresienstadt fanden kein Ende.“⁶²²

Die vergleichende Beurteilung von Theresienstadt durch zahlreiche Zeitzeugen wird auch in fiktiven Romanen aufgegriffen. Vor allem dann, wenn die Bearbeitung von einem Zeitzeugen stammt. So heißt es in *Finsternis wirft keine Schatten* des ehemaligen Theresienstädter Inhaftierten Arnošt Lustig:

„Von hier aus gesehen wirkte Theresienstadt wie eine beinah süße Erinnerung. Von hier aus betrachtet sah alles [...] fast noch einen Grad erträglicher aus.“⁶²³

Die paradoxe Sehnsucht zurück nach Theresienstadt wird im weiteren Verlauf des Buches als 'Wahnsinn' stigmatisiert, was zeigt, dass es keine normale Sehnsucht war, sondern ein durch krankhafte Umstände erzeugter Eindruck – auf der Bevorzugung des Weiterlebens vor dem Sterben beruhend. Zudem assoziiert der Protagonist des Romans die Aussage mit der Erinnerung an eine kulturelle Veranstaltung in Theresienstadt. Bei einem solchen Vergleich muss Theresienstadt trotz allen Grauens zu einer 'süßen' Erinnerung werden – zumal die Erinnerungen an die völlige Freiheit in diesem Stadium oft schon verblasst waren. An einem Ort wie Auschwitz wird ein Kulturleben wie das Theresienstadts zur sehnsuchtsvollen Erinnerung. Eine solche Textstelle muss explizit in den Gesamtzusammenhang eingeordnet werden, ansonsten kann sie beim Leser eine unbeabsichtigte Stilisierung Theresienstadts befördern. Gesteigert wird der verharmlosende Vergleich bei einer auf alle Lager zurückblickenden Schreibperspektive Überlebender. Der Zeitzeuge Siegfried van den Bergh beispielsweise war neben Theresienstadt unter anderem auch in Auschwitz und im KZ Gleiwitz inhaftiert und konstatiert zurückblickend:

„Es war für vieles gesorgt, und das Leben in Theresienstadt hätte ganz erträglich sein können, hätte man nur genug zu essen bekommen, hätte nicht überall die Gefahr gelauert, für kleinste Vergehen schwer bestraft zu werden, und wäre man nicht ständig von den Polentransporten bedroht gewesen.“⁶²⁴

Van den Bergh zeichnet ein Theresienstadt-Bild, das auch die positiven Seiten hervorhebt, ordnet seine Aussage trotzdem durch die wiederholte Einschränkung 'hätte nicht' adäquat ein. Der Überlebende Lothar Strauss äußert in einem Interview des USC Shoah Foundation Institute, Theresienstadt sei im Vergleich zu dem, was er

621 Außenlager von Flossenbürg.

622 Salus: *Niemand, nichts – ein Jude. Theresienstadt, Auschwitz, Oederan*, S. 54.

623 Lustig, Arnošt: *Finsternis wirft keine Schatten*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997, S. 33.

624 Van den Bergh: *Der Kronprinz von Mandelstein*, S. 80.

später erlebt habe, ein 'Sanatorium' gewesen.⁶²⁵ Die Verwendung des Begriffs 'Sanatorium' befremdet, allerdings wird Theresienstadt auch hier vergleichend beurteilt und mit ironischem Unterton. Zudem war Strauss als Kind in Theresienstadt und erlebte dort die im Kapitel II 4.5 skizzierte Welt des Kinderheims.

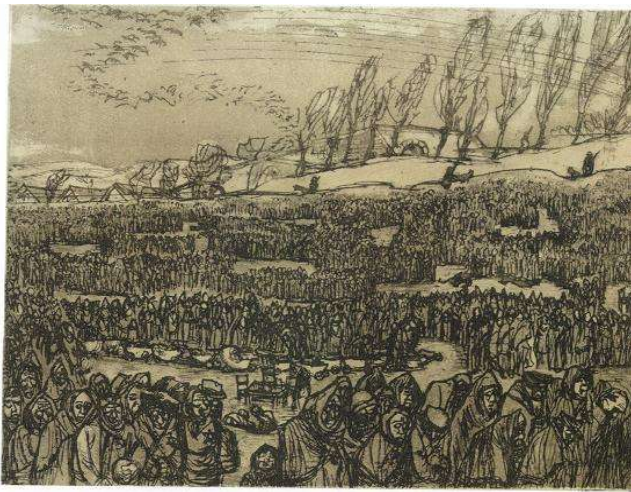


Abbildung 42: Leo Haas *Zählung der Gefangenen im Talkessel von Bohušovice* (1943).

Das Phänomen der durch Auschwitz beeinflussten positivierten Erinnerung an Theresienstadt ist vergleichbar mit der Wahrnehmung des Lagers bei der Rückkehr aus dem Bauschowitz Kessel, in dem alle Häftlinge im November 1943 zu einer Zählung zusammengetrieben wurden. Die anstrengende

Prozedur dauerte von früh morgens bis in die Nacht, die Häftlinge mussten befürchten, alle ermordet zu werden. Als sie schließlich, völlig erschöpft und verängstigt, die Aufforderung erhielten, ins Lager zurückzukehren, erschien ihnen Theresienstadt wie ein 'Paradies' und die Rückkehr wie ein Zurückdürfen in die 'Heimat'. Hannelore Brenner-Wonschick zitiert in *Die Mädchen von Zimmer 28* aus einem 1999 persönlich mit Alice Herz-Sommer geführten Interview:

„Zurück ins Ghetto! – unbeschreiblich. Das Ghetto wurde zu einem Paradies! Das Ghetto, dieses unbeschreibliche Ghetto, diese Hölle – sie wurde in diesem Augenblick zum Paradies!“⁶²⁶

Theresienstadt wird in unmittelbarem Vergleich mit dem befürchteten Tod im Bauschowitz Kessel beurteilt und so ins Positive stilisiert, weil es das kleinere Übel war und in diesem Moment zunächst einmal 'weiterleben' bedeutete. Solche Eindrücke von Zeitzeugen sollten immer in ihrem Gesamtzusammenhang betrachtet werden.

Hinzu kommt die Tatsache, dass Auschwitz für die zu Deportierenden immer ein ungewisses Ziel bedeutete. Man kannte in Theresienstadt zwar nicht die volle Wahrheit des Holocaust, ahnte aber über Gerüchte, dass der Weitertransport in den Osten etwas noch Schlimmeres bedeutete als die Gefangenschaft in Theresienstadt.

⁶²⁵ Transkription November 2007, Interview des USC Shoah Foundation Institute (Quelle: Jüdisches Museum Frankfurt am Main).

⁶²⁶ Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 214.

Es wurde vermutet, dass es dort endgültig um Leben und Tod gehen werde. Theresienstadt wurde dadurch zum 'Wunschort', an dem es um jeden Preis zu bleiben galt und der dem Unbekannten vorgezogen wurde. Der Titel der bereits mehrfach herangezogenen Tagebücher von Martha Glass, „*Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*“, bezieht sich auf folgende Passage aus den Aufzeichnungen der Zeitzeugin: „Dann hätten wir wieder eine Galgenfrist bis zum nächsten Transport. Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk.“⁶²⁷ Es gilt zu berücksichtigen, dass auch hier in den elementaren Dimensionen von Leben und Tod gedacht wurde. Theresienstadt bedeutete keinesfalls etwas Positives oder Angenehmes. Und doch war es dort noch möglich, sich eine Art geregeltes Leben einzurichten:

„Und doch blieb ich gerne hier, wenn auch ganz allein, denn hier kennt man sein Leben und hat sich eingewöhnt, und wie es in Birkenau ist, weiß kein Mensch.“⁶²⁸

Glass' Aussagen sind geprägt von der Ungewissheit über die Zukunft im unbekannten Osten, dennoch sollte der Titel des Buches durch Textauszüge erläutert werden, ansonsten evoziert er einen falschen Eindruck und kann – als Buchtitel der breiten Masse zugänglich – ein stilisiertes Bild von Theresienstadt befördern. Auch Richard Feder berichtet in seinen kurz nach Ende des Krieges verfassten Aufzeichnungen:

„Traurig sah es hier aus. [...] Dennoch war es der Wunsch aller Juden, die ein böses Schicksal nach Theresienstadt vertrieben hatte, bis zum Ende des Krieges hier bleiben zu können. [...] Die Nähe der Heimat tat uns am meisten wohl. Außerdem erschienen uns die Zustände in Theresienstadt erträglich. Über Polen wußten wir sehr wenig. [...] Den Transport nach dem Osten hielten wir deshalb für eine unliebsame Sache, da lobten wir lieber unser Theresienstadt. Hier lebte man relativ normal, hier herrschte eine erträgliche Ordnung.“⁶²⁹

Theresienstadt wird trotz der traurigen Zustände zu einem heimatnahen erträglichen Ort mit geregeltem Leben stilisiert. Aus der rückblickenden Perspektive betont Feder allerdings, die Zustände „schienen“ ihnen erträglich. Nach dem Krieg – ohne die Todesangst vor den Transporten ins Unbekannte – wird das verharmloste Bild von Theresienstadt demnach hinfällig.

4.3 Körperliches Freizeitvergnügen: Einflussfaktor 'Sport'

Die vorliegende Arbeit befasst sich im Wesentlichen mit der Theresienstädter 'Hochkultur' und arbeitet sie als Hauptfaktor der stilisierten Präsentation Theresienstadts heraus. Der Vollständigkeit halber sollten aber auch andere

627 Glass: *Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*, S. 104 (und Buchtitel).

628 Ebd., S. 104.

629 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 40.

Kulturbereiche Theresienstadts als Derealisierungsfaktor angeführt werden. Denn erst alle wesentlichen Formen der Theresienstädter Kultur ergeben in ihrer Wechselwirkung letztlich das vollständige derealisierte Theresienstadt-Bild.

Vor allem der Sport mit Schwerpunkt auf dem Fußball spielt neben der künstlerischen und der intellektuellen Aktivität eine wichtige Rolle. Auch auf diesem Gebiet gab es in Theresienstadt zahlreiche Betätigungsmöglichkeiten: Fußball, Schach, Handball, Volleyball, Tischtennis, Staffellauf, Hockey. Und auch in Zeitzeugenberichten wird der Sportbereich signifikant erwähnt: als körperlicher Ausgleich zum kräftezehrenden Lageralltag, als Abhärtung und Kraftquelle sowie ähnlich der 'Hochkultur' als Ablenkung und Identitätsgarant. So heißt es in *Im Vorhof der Hölle* über die sportliche Aktivität des Hauptprotagonisten im Lager:

„David wusste mit einem Mal, dass nur ein sportlicher Körper in der Lage sein würde, die Ghettozeit zu überleben. Er begann mit Gymnastik und turnte, sooft es seine Zeit zuließ.“⁶³⁰

Sport ist ähnlich der Kunst ein geeignetes Mittel zur kurzzeitigen geistigen Flucht aus der Realität und bietet eine sinnvolle Möglichkeit zum Abbau von Ängsten und Aggressionen sowie zum Auftanken neuer Energien. Die Herrmann-Sammlung gibt Aufschluss darüber, welche entscheidende Rolle der Sport neben der künstlerischen und intellektuellen Aktivität in Theresienstadt spielte:

„In der Sammlung sind nicht nur rein kulturelle Aktivitäten, sondern auch Veranstaltungen sportlichen Charakters dokumentiert. Ihre Anzahl stieg im Laufe der Zeit ebenso an, wie ihre propagandistische Rolle unbestreitbar ist. Abgesehen von diesen(r) Tatsache waren die Sportveranstaltungen auch Ergebnisse des Bemühens um ein 'normales Leben' für Kinder wie Erwachsene im Ghetto. [...] Ungefähr die Hälfte der den Sport betreffenden Beiträge bezieht sich auf Fußball. Das entspricht der Bedeutung dieses Spiels im Ghetto.“⁶³¹

Sport war tatsächlich wichtiger Bestandteil der Theresienstädter Lebenswirklichkeit, die Möglichkeit zum Sporttreiben wurde oft ebenso dankbar genutzt wie die Möglichkeit zur künstlerischen Betätigung oder zur Vortragstätigkeit.

Auch in der Propaganda der Nationalsozialisten stand der Sport neben der 'Hochkultur' an zentraler Stelle und gehörte zu den prägnantesten Täuschungsmitteln. Neben den Sportarten Schwimmen und Gymnastik wurde vor allem der Fußball für das Trugbild herangezogen: Das Fußballspiel im Innenhof der Dresdner Kaserne ist eine der bekanntesten Sequenzen des Propagandafilms. Als 'schönste Nebensache der Welt' vermittelt Fußball eine Vorstellung von Freizeitvergnügen und passt somit in die forcierte Imagination vermeintlich normalen Gesellschaftslebens.⁶³²

630 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 92.

631 Štefaníková: *Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944*, S. 94.

632 Vgl. Weissová: *Zeichne, was du siehst*, Zeichnung 45: Obwohl zu erkennen ist, dass das Spiel auf einem Kasernenhof statt auf einem Fußballfeld und in improvisierter Form stattfindet, zeigt die Zeichnung den Fußball als ein Stück Normalität in Theresienstadt.

Philipp Manes beschreibt in *Als ob's ein Leben wär* eine dem Trugbild stark entsprechende Szenerie erwähnten Fußballspiels. Zwar gibt er damit historische Realität wieder, nutzt allerdings in seinem irritierenden Bericht auch an dieser Stelle beschönigende Attribute, die aus dem Fußballspiel im Lager ein normales Fußballereignis werden lassen. Manes vergleicht die Veranstaltung mit einer Corrida in Spanien und untermalt damit – unbewusst oder ironisch – das evozierte Bild der Nationalsozialisten:

„Der Anblick in der Dresdner Kaserne – zwei Etagen dicht besetzt mit Zuschauern [...] – gemahnt an eine corrida in Spanien. Man muß die brausenden Anfeuerungsrufe, die Mißfallenszeichen, das Pfeifkonzert, den Jubel hören, wenn ein Tor gewonnen.“⁶³³

Die dargestellte Szene strahlt sportliche Begeisterung, Freizeitvergnügen, Normalität und Lebenslust aus. Traurige Wahrheit: Viele der teilnehmenden Spieler starben wenige Wochen später in den Gaskammern von Auschwitz.

Die trügerische Inszenierung des Sports ging so weit, dass einige Filmszenen an die 'Olympia-Filme' der heute ambivalent beurteilten deutschen SchauspielerIn, Fotografin und Filmregisseurin Leni Riefenstahl (1902-2003) – also an 'typisch arischen Sport' – erinnern. Eine Passage aus Manes' Bericht macht diese Paradoxie in einer ironischen Umkehrung deutlich. Dort beschreibt er die Aktivitäten der jüdischen Jugend auf den Schanzen ähnlich einer Verherrlichung der arischen Jugend und dem nazistischen Körperkult:

„Mit welcher Begeisterung spielt die Jugend hier oben Fußball. [...] Mit großem Eifer ist unsere prächtige Jugend bei dieser gesunden Tätigkeit, die Körper ertüchtigen sich. [...] blauäugige, blonde Knaben, die im Teuteburger Walde geboren sein müssen.“⁶³⁴

Manes wendet nationalsozialistische Idealvorstellungen auf die Sport treibende jüdische Jugend in Theresienstadt an und ironisiert so mit Hilfe des Sports den Körperkult der Unterdrückten.

So ergab sich auf sportlicher Ebene schließlich folgendes Bild von Theresienstadt: eine Lager-Fußballliga im Kampf um den Theresienstädter Pokal, Fußballspiele in den Innenhöfen vor begeistertem Publikum, Turnen junger Menschen auf der Bastei, vergnügtes Schwimmen in der Eger, Tischtennismeisterschaften, Schachturniere. Das Fatale: Realität und Trugbild sind gerade auf diesem Gebiet sehr eng miteinander verwoben. Lediglich das Schwimmen in der Eger war wirkliche Inszenierung für den Filmdreh. Die anderen sportlichen Aktivitäten hat es tatsächlich in Theresienstadt gegeben. Das Fußballspiel im Propagandafilm hätte auch ohne Filmdreh so in

633 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 159f.

634 Ebd., S. 305.

Theresienstadt stattgefunden – wenn auch letztlich nur geduldet zu Täuschungszwecken. Wieder ist eine intensive Beschäftigung mit dem Gesamtphänomen vonnöten, um das Trugbild des Sports in Theresienstadt von der Realhistorie unterscheiden zu können und vor allem, um die trügerische Motivation dahinter zu erkennen.

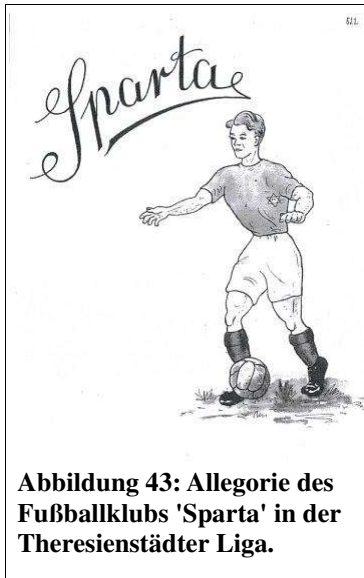


Abbildung 43: Allegorie des Fußballklubs 'Sparta' in der Theresienstädter Liga.

Interessanterweise steht die Kunst aus Theresienstadt heute stärker im Vordergrund als der Sport, obwohl beide Kulturformen in Theresienstadt eine bedeutende Rolle spielten. Das mag einerseits daran liegen, dass Kunstschaffen im Lager als bewundernswerter und außergewöhnlicher eingestuft wird als die körperliche Betätigung in ihrer Alltäglichkeit, Kurzweiligkeit und Körperlichkeit. Zum anderen sind uns aus dem sportlichen Bereich neben den Zeitzeugenberichten nur einige Liga-Tabellen und Plakate erhalten geblieben. Allenfalls die Fußballszene im Propagandafilm fällt für

die Verbreitung signifikant ins Gewicht. Sport und auch der weniger öffentliche Bereich der Religion boten vielen Häftlingen – ähnlich künstlerischer und geistiger Aktivität – eine Hilfe im täglichen Überlebenskampf. Und doch hinterließen die Vorträge, Konzerte, Theateraufführungen, Operndarbietungen, Kabarettabende, Rezitationen, literarischen Produktionen und die Resultate der bildenden Kunst größere Spuren im Gedächtnis vieler.

4.4 Vermeintliche jüdische Mustersiedlung: *Die Leistung der 'Selbstverwaltung'*

„Das Elend zu verwalten, ist eine mühsame und undankbare Aufgabe.“⁶³⁵ – Das 'Funktionieren' Theresienstadts mit völlig unzureichenden Mitteln, in ständig wechselnder Besetzung durch die abgehenden Transporte und unter der absoluten Kontrolle der SS zu gewährleisten, war eine bis heute unfassbare Leistung der jüdischen 'Selbstverwaltung' und keinesfalls eine Leistung der SS. Im Gegenteil, die Kommandantur behinderte und unterdrückte die Arbeit der jüdischen Funktionäre und ließ sie unmenschliche Aufgaben wie das Zusammenstellen der Transporte ausführen. Die 'Selbstverwaltung' war in Wirklichkeit nur ausführendes Organ.

⁶³⁵ Benz: *Der Holocaust*, S. 40.

Innerhalb ihrer beschränkten Freiräume bemühte sie sich allerdings um eine bestmögliche Organisation des Lagers. Man glaubte, damit einer Liquidation Theresienstadts vorzubeugen und die Inhaftierten zu retten. Die SS hingegen nutzte die jüdische 'Selbstverwaltung' für ihre eigenen Zwecke. Die Institution diene der Vortäuschung einer jüdischen Mustersiedlung und nahm den Machthabern die Last der Organisation des Lagers und der Deportationen.

So ist auch die bewundernswerte Leistung der vermeintlichen Selbstverwaltung Theresienstadts ein Stilisierungsfaktor, denn die Früchte dieser Arbeit – allen voran das Kulturleben – unterstreichen heute die Legende von der 'jüdischen Mustersiedlung' Theresienstadt und damit implizit das Bild eines kulturell dominierten Lagers. Das bestätigt auch Hannelore Brenner-Wonschick:

„Im Glauben, dass ihr Handeln und Taktieren dazu beitragen würde, das Überleben der Juden im Ghetto Theresienstadt bis zum Ende des Krieges zu gewährleisten, spielte die jüdische Elite die ihr zugedachte Rolle als politische Führung im Ältestenrat des Ghettos Theresienstadt und nährte damit die von den Nazis in die Welt gesetzte Legende von einer autonomen, demokratischen jüdischen Mustersiedlung, die auf der Basis der Selbstverwaltung funktioniere.“⁶³⁶

Der einzigartige Freiraum in Theresienstadt resultiert aus dem Einsetzen einer 'Selbstverwaltung' und wurde zum großen Teil für den Aufbau und die Förderung eines kulturellen Lebens genutzt. In Bezug auf die Nahrungsverteilung, die medizinische Versorgung, die Kleiderzuteilung oder die Verteilung der Unterkünfte konnte die 'Selbstverwaltung' aufgrund der gegebenen Bedingungen nur in einem sehr beschränkten Rahmen wirken, im kulturellen Bereich hingegen hatten die Funktionäre erweiterte Möglichkeiten. Für dieses Betätigungsfeld interessierte sich die SS in der Regel erst dann, wenn sie die Kulturarbeit der Inhaftierten zu Täuschungszwecken nutzen konnte.

Aber auch auf den anderen Gebieten gelang der 'Selbstverwaltung' eine bewundernswerte Organisation. Philipp Manes konstatiert:

„Für diese Zahl unter unfreien Verhältnissen zu sorgen, sie jeden Tag satt zu machen, ihnen ein Nachtlager zu bieten, ist eine ganz große Tat der Verwaltung gewesen.“⁶³⁷

Die Leistungen werden innerhalb der Erinnerungskultur oft nicht hinreichend differenziert. Ohne explizite Betonung könnte der unbeabsichtigte Eindruck entstehen, die positiven Errungenschaften der jüdischen 'Selbstverwaltung' seien Zugeständnisse der SS gewesen. Das würde das Bild des historischen Theresienstadt verzerrend beeinflussen.

⁶³⁶ Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 58.

⁶³⁷ Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 291.

Die 'normalen' Inhaftierten in Theresienstadt wussten kaum etwas über das Geschehen innerhalb der 'Selbstverwaltung', geschweige denn über das Geschehen außerhalb des Lagers. Man nahm aber an, dass die Mitglieder der jüdischen 'Selbstverwaltung' über alles informiert seien, viele Funktionäre waren deshalb umstrittene Persönlichkeiten. Der letzte Judenälteste von Theresienstadt – der Wiener Rabbiner Benjamin Marmelstein⁶³⁸ – wurde stark kritisiert, man warf ihm Kollaboration mit dem NS-Regime vor.⁶³⁹ Diese Skepsis gegenüber der jüdischen Verwaltung Theresienstadts beeinflusst wiederum das Bild des historischen Ortes. In Wirklichkeit wurden die jüdischen Funktionäre wohl ebenso getäuscht wie die anderen Inhaftierten. Das deutet auch die Historikern Beate Meyer in ihrem Aufsatz 'Altersghetto', 'Vorzugslager' und Tätigkeitsfeld. Die Repräsentanten der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland und Theresienstadt' an:

„Ihnen wurde nun das 'Vorzugslager' Theresienstadt als 'Belohnung für die reibungslose Zusammenarbeit [...] versprochen. [...] Die Realität Theresienstadts entlarvte die Legende vom 'Vorzugslager' sofort.“⁶⁴⁰

Es erging den jüdischen Funktionären abgesehen von ihrem Prominentenstatus meist nicht besser als allen anderen. Die ersten beiden Judenältesten – Jakob Edelstein und Paul Eppstein⁶⁴¹ – wurden von den Nationalsozialisten ermordet. Und doch bot Theresienstadt diesen Menschen ein Tätigkeitsfeld, auf dem sie sich ihrer bisherigen Arbeit gemäß engagieren konnten:

„Sie alle brachten den Willen und die Fähigkeiten mit, Elend und Chaos zu organisieren und zu gestalten. [...] Nach dem ersten bösen Erwachen bedeutete Theresienstadt für [...] (sie) auch ein Tätigkeitsfeld, in dem sie ihre jahrelangen Aktivitäten fortsetzen konnten.“⁶⁴²

So sollte aus heutiger Sicht die Leistung der Theresienstädter jüdischen 'Selbstverwaltung' bewertet werden, um einer vielfältig motivierten Fehlinterpretation vorzubeugen.

638 Dr. Benjamin Marmelstein (1905-1989), Judenältester von 1944 bis zur Befreiung 1945 (Vgl. Makarova, Elena/Makarov, Sergei/Kuperman, Victor: *University over the abyss. The story behind 489 lecturers and 2309 lectures in KZ Theresienstadt 1942-1944*, Verba Publishers Ltd., Jerusalem 2000, S. 425).

639 Vgl. Moser, Jonny: *Dr. Benjamin Marmelstein, ein ewig Beschuldigter?*, in: Kárný/Blodig/Kárná: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, S. 88-95.

640 Meyer, Beate: 'Altersghetto', 'Vorzugslager' und Tätigkeitsfeld. *Die Repräsentanten der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland und Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2005*, hrsg. von Jaroslava Milotová und Michael Wögerbauer, Prag 2005, S. 134f.

641 Jakob Edelstein (1907-1944), Judenältester von 1941-1943 / Dr. Paul Eppstein (1902-1944), Judenältester von 1943-1944 (vgl. Makarova/Makarov/Kuperman: *University over the abyss*, S. 383f + S. 385).

642 Meyer: 'Altersghetto', 'Vorzugslager' und Tätigkeitsfeld, S. 135 + S. 137.

4.5 Separierte Welt: *Das Leben der Kinder in Theresienstadt*

„Ich erinnerte mich an die Zeit im Ghetto wie an eine glückliche Zeit in meinem Leben.“⁶⁴³ Das schreibt die damals jugendliche Zeitzeugin Eva Landova über ihre Theresienstadt-Zeit aus der von Auschwitz zurückblickenden Perspektive. Die meisten Kinder lebten in Theresienstadt in Jugendheimen. Die Trennung von den Eltern schmerzte sie sehr, dennoch lebten sie im Heim in einer von der Lagerwirklichkeit weitestgehend separierten und vermeintlich geschützten Welt. Die Erzieher versuchten in Kooperation mit der jüdischen 'Selbstverwaltung', die Kinder so weit wie möglich von der grausamen Realität und von den harten Bedingungen des Lageralltags abzuschirmen. Man versuchte mit allen verfügbaren Mitteln, den Kindern – als den zukünftigen Trägern der jüdischen Kultur – ein Überleben ohne gravierenden seelischen Schaden zu ermöglichen und ihr Leben intellektuell und kulturell zu bereichern.

In Auschwitz war ein von der Realität abgesondertes Leben nicht mehr möglich, zu präsent waren die rauchenden Schornsteine, die Stacheldrähte, die Appelle, die Bewacher und die Leichen. Man konnte sich an einem solchen Ort nicht mehr in eine abgesonderte Welt flüchten. Nili Keren vom Kibbutzim College of Education in Israel konstatiert in ihrem Aufsatz 'Ein pädagogisches Poem':

„Es war [...] unmöglich, eine besondere Welt für die Kinder in Birkenau zu schaffen, man konnte auch nicht an das 'Leben als ob' denken. [...] Birkenau war die letzte Station, hier gab es keine Hoffnungen mehr.“⁶⁴⁴

Die Erinnerung an Theresienstadt wird kontrastierend häufig zu einer Erinnerung an das 'beschützte' Leben in der Gemeinschaft des Heims. Theresienstadt und das Heim verschmelzen zu einer Erinnerung – zu einem Ort. Ohne ausreichende Kommentierung ist die Assoziation 'Theresienstadt = glückliche Zeit' Nährboden für eine ungewollte Stilisierung. Es ist daher entscheidend, solche Äußerungen im Rahmen der von der zersetzenden Lagerrealität separierten Heimwelten der Kinder in Theresienstadt zu betrachten. Denn es geht bei diesen Aussagen keineswegs um das Lager Theresienstadt, sondern um den inhärenten Mikrokosmos des Heimzimmers.

Natürlich konnte die tödliche Realität auch in dieser besonderen Welt der Kinder nicht völlig ausgesperrt werden. Der ständige Hunger trotz privilegierter Nahrung, die Verluste von Freunden und Familie durch Transporte ins Ungewisse, die

643 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 249.

644 Keren, Nili: *Ein pädagogisches Poem*, in: Kárný/Blodig/Kárná: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, S. 162.

Trennung von den Eltern, die moralische Verwahrlosung, die ständige Angst vor der eigenen Deportation, die Kämpfe mit dem Ungeziefer, die mangelnde Hygiene, die beengten Wohnverhältnisse, die tägliche Konfrontation mit dem Tod – all diese Eindrücke blieben den Kindern letztlich nicht verborgen. Nili Keren bestätigt:

„Das wirkliche Leben war vollkommen unterschiedlich. Es gab keine Möglichkeit, die Kinder vor dem Leiden des täglichen Lebens im Ghetto zu bewahren. Sie waren nicht in ihren Heimen verschlossen. [...] Die Transporte aus dem Ghetto Theresienstadt nach Birkenau erschütterten die in den Kinderheimen erreichte Stabilität.“⁶⁴⁵

Die 'beschützte' Welt der Kinder wurde immer wieder von der Lebenswirklichkeit durchbrochen, weshalb die Kinder durchaus wussten, was Theresienstadt für ein Ort war und dass man ihnen dort Böses wollte. Dennoch lebten sie paradoxerweise gern in ihren Heimen und behielten die Zeit dort in einer positiven Erinnerung.

Die Mädchen aus Zimmer 28 des Mädchenheims L 410 in Theresienstadt sind ein anschaulicher Beweis für dieses Phänomen. In Brenner-Wonschicks *Die Mädchen von Zimmer 28* werden ihre Aussagen zu der Welt der Kinder in den Theresienstädter Heimen zitiert. So hält zum Beispiel Judith Schwarzbarth rückblickend fest:

„Wären wir bis zum Ende des Krieges in Zimmer 28 geblieben – ich glaube, vieles wäre anders geworden. [...] Wir wären heute glücklichere Menschen. Aber die meisten von uns mussten in den Transport. Und was dann kam, war so schrecklich, dass man einfach nur vergessen möchte.“⁶⁴⁶

Und ihre ehemalige Zimmergenossin Eva Landova konstatiert:

„Wenn ich an die wirklich bösen Jahre des Krieges und des Holocaust denke, taucht in meinem Gedächtnis immer ein heller Schein auf, ein lichter Punkt – unser Kinderheim im Ghetto, unser Zimmer 28. [...] Niemand vermochte nach dem Krieg zu lachen. – Aber an unser Theresienstädter Kinderheim in Zimmer 28 erinnern wir uns mit einem Lächeln.“⁶⁴⁷

Der zionistische Jugendführer Fredy Hirsch berichtet 1943 über das Bemühen der in der Jugendfürsorge und in der 'Freizeitgestaltung' tätigen Erwachsenen, den Kindern im Rahmen der Heime einen 'geschützten' Raum zu bewahren:

„Wir wollten unserer Jugend ein Heim schaffen, einen Ort, wo sie ernst genommen wird, wo sie ungestört jung sein durfte, wo sie nicht ununterbrochen den Erörterungen der Tagesfragen ausgesetzt war. [...] Wir wollten ihr inmitten des gehäuften Elends ein relativ schönes Zuhause schaffen. [...] Ich glaube, dass die Kinder später einmal an ihr Heim, dass wir ihnen in Theresienstadt zu schaffen versuchten, gern zurückdenken werden.“⁶⁴⁸

Nili Keren berichtet in 'Ein pädagogisches Poem' auch über einen Film, der auf einer den Kindern von Theresienstadt gewidmeten Veranstaltung gezeigt wurde. Hierin berichten einige der ehemaligen Kinder ihre Erinnerungen an das Leben in Theresienstadt. Alle hatten diese Zeit als glücklich und schön in Erinnerung und

645 Keren: *Ein pädagogisches Poem*, S. 159 + S. 161.

646 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer 28*, S. 22.

647 Ebd., S. 22.

648 Ebd., S. 23.

beschrieben sogar eine Art Nostalgie. Daraufhin wurden zwei dieser ehemaligen Kinder aus Theresienstadt gebeten, das Vorgeführte und die rezipierten Zitate zu kommentieren:

„Diese zwei Kinder, heute erwachsene Menschen, wiederholten dieselben Worte und versuchten zu erklären, warum es so schön, so gut, so außerordentlich war, ein Kind in Theresienstadt zu sein. Auf einmal begannen einige der Zuschauer die Kinder anzuschreien und sie zu beschuldigen, daß sie die wahren Fakten über das Ghetto verdrehten. Die Kinder wurden als Lügner bezeichnet, als die Hauptverantwortlichen dafür, daß aus einer richtigen 'Hölle' ein Bild des 'Paradieses' geschaffen wird. Sowohl die Kinder als auch die Erwachsenen hatten recht.“⁶⁴⁹

Die Parallelität von 'Welt der Kinder' und 'Welt der Lagerrealität' ist Theresienstädter Paradoxie par exemple. Die ehemaligen Kinder haben deshalb recht, weil die besondere Welt für die Kinder in Theresienstadt tatsächlich viele schöne Seiten hatte, denn ihnen galt seitens der jüdischen 'Selbstverwaltung' die meiste Aufmerksamkeit. George E Berkley geht sogar so weit zu behaupten, dass „probably no community in history ever demonstrated such devotion to its young as did the Theresienstedt ghetto.“⁶⁵⁰ Man schuf „ein normales und sogar verbessertes, auf hoher moralischer Qualität beruhendes Erziehungssystem“⁶⁵¹, es wurde gezeichnet, gesungen, Sport getrieben, Theater gespielt, es gab sogar Pfadfindergruppen⁶⁵². Solche Attribute erinnern allerdings gleichzeitig an das nationalsozialistische Trugbild eines 'ferienlagerähnlichen' Theresienstadts. Die Kinder waren (bis zu einem bestimmten Alter) von der Arbeitspflicht befreit, sie erhielten bessere Nahrung und bessere Kleidung und lebten durch das Heimsystem in besseren Unterkünften. Die Zimmergemeinschaften in den Heimen waren eingeschworene solidarische Gemeinschaften: eine Art alternative Familie, eine „kleine schützende Insel“⁶⁵³. Die Kinder wurden so weit wie möglich, meist im zionistischen Sinn, von den Betreuern erzogen und sozialisiert. Man bemühte sich, die Kinder möglichst effektiv von der destruktiven Realität abzulenken. Die Momente der Agonie sollten so gut wie möglich in Spaß verwandelt werden.⁶⁵⁴

Die aufgebrachten Zuschauer haben ebenfalls recht, weil es außerhalb dieser mit viel Mühe und Aufwand und mitunter zum Nachteil der anderen Inhaftierten geschaffenen separierten Welt der Kinder in Theresienstadt auch das elende Lagerleben mit Hunger, Transportangst, harter Arbeit und der täglichen

649 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer* 28, S. 156.

650 Berkley: *Hitler's gift. The story of Theresienstadt*, S. 108.

651 Brenner-Wonschick: *Die Mädchen von Zimmer* 28, S. 156.

652 Ebd., S. 235 (die Gruppen nannten sich Biber, Füchse, Wölfe, Löwen usw.).

653 Ebd., S. 23.

654 Vgl. Keren: *Ein pädagogisches Poem*, S. 158.

Konfrontation mit dem Tod gab. Diese beiden unterschiedlichen – sich gleichzeitig überschneidenden – Welten innerhalb der einen Sphäre Theresienstadt werden von Keren gegenübergestellt:

„Innerhalb dieses Rahmens bekamen die Kinder Unterricht, sie konnten Sport treiben, Kultur, soziales Leben und Pfadfinder-Abenteuer erleben. Ihrem sozialen Benehmen gemäß wurden sie dort bestraft oder belohnt; da erlebten sie ihre erste(n) Liebe, malten ihre ersten Bilder, schrieben Gedichte und Tagebücher. In der gleichen Zeit waren jedoch die Straßen des Ghettos voll von hungrigen und verwahrlosten alten Menschen, Leichen wurden ins Krematorium gebracht und mit Transporten nach unbekannten Zielen im Osten fuhren Freunde und Verwandte ab.“⁶⁵⁵

Die Welt der Kinder in Theresienstadt erweist sich im Angesicht der eigentlichen Realität als eine Scheinwelt, in der eine Normalität nur so lange inszeniert werden konnte, bis die Wirklichkeit in Form von Transporten zuschlug. Daher nennt der Zeitzeuge Egon Redlich diesen Erziehungsversuch ähnlich dem künstlerischen Leben in Theresienstadt ein „Leben als ob“⁶⁵⁶. Es sind also auch die so positiven Bemühungen der Zuständigen, die Welt der Theresienstädter Kinder möglichst abwechslungsreich, bunt und fröhlich zu gestalten, die heute das Bild von Theresienstadt ungewollt verharmlosend beeinflussen können.

Interessant ist abschließend ein Vergleich der Welt der Theresienstädter Kinder mit der Welt der jüdischen Kinder im Reich, in vermeintlicher Freiheit. Es ist paradox, aber tatsächlich hatten die Kinder in Theresienstadt auf vielen Gebieten größere Freiheiten als in ihrer okkupierten Heimat, wo ihnen meist schon vor der Deportation fast alles verboten war. Je nach Alter gab es sogar Kinder, die in Theresienstadt mit Dingen wie Unterricht, Freundschaft, Kunst, Sport, Werten oder Religion zum ersten Mal in Berührung kamen. So kommentiert der Zeitzeuge Herbert Thomas Mandl die autodidaktischen Anstrengungen in Theresienstadt mit den Worten:

„In dieser Hinsicht ging es mir in Theresienstadt besser als in der 'Freiheit' des 'Protektorats Böhmen und Mähren', wo ich völlig ohne Unterricht hatte zurechtkommen müssen. In Theresienstadt erhielt ich Unterricht in: Violine, Musikgeschichte, Musiktheorie [...]“⁶⁵⁷

Und Ruth Klüger zählt zu den Zeitzeugen, die heute öffentlich feststellen, erst in Theresienstadt wirklich sozialisiert worden zu sein. In einem Interview mit Corinna Benning-Creanga, das 1998 im Bayerischen Rundfunk ausgestrahlt wurde, berichtet Klüger ausführlich über den rückwirkenden Vergleich der Vorkriegszeit in ihrer Heimatstadt Wien mit dem Aufenthalt in Theresienstadt:

„Ich habe die verschiedensten Leser und auch Freunde schockiert, indem ich gesagt habe, daß in gewisser Beziehung Theresienstadt eine Erleichterung war nach Wien. In Wien war ich nämlich zum Schluß völlig vereinsamt. [...] Ich wußte überhaupt nichts mehr mit mir

655 Keren: *Ein pädagogisches Poem*, S. 157.

656 Ebd., S. 157.

657 Mandl: *Die Wette des Philosophen*, S. 22.

anzufangen. Und plötzlich waren da wieder Menschen. Da gab es zwar auch Hungersnot, aber einfach die Tatsache, daß ich unter Kindern leben konnte in Theresienstadt, hat mir einen gewissen Aufschwung gegeben. Die Menschen, die ich dort kennengelernt habe, haben mir auch etwas beigebracht: wie man sich sozial verhält, ich habe viel über den Zionismus gelernt [...], auch über Bücher und über gesellschaftliche Verhältnisse konnte man etwas lernen. Das alles hat Theresienstadt eine gewisse Ambivalenz in meinem Gedächtnis verliehen: Einerseits habe ich die Menschen dort geliebt und andererseits habe ich Theresienstadt als Gefängnis gehaßt. [...] Es war [...] kein Ferienort, diesen Eindruck will ich keineswegs erwecken: Es war in jeder Beziehung, von außen gesehen, negativ. Aber psychologisch, von innen gesehen, war es für ein Kind wie mich zu diesem Zeitpunkt in mancher Beziehung besser als Wien.“⁶⁵⁸

Durch die kulturellen Bemühungen der Erzieher kamen die Kinder in Theresienstadt sogar stärker mit der 'Hochkultur' in Kontakt als Kinder ihres Alters unter normalen Umständen: „Übrigens wie viele Kinder von 10 oder 12 Jahren hören Opern, Konzerte oder Theaterstücke?“⁶⁵⁹, fragt Nili Keren und spricht damit den Kernpunkt der Welt der Theresienstädter Kinder an.

4.6 Ausnahmeerscheinung Prominenz: *Attribut einer normalen Gesellschaft*

Frittas in Theresienstadt entstandene Zeichnung 'Life of a Ghetto Prominent' zeigt das Phänomen der Prominenz in Theresienstadt aus der kritischen Sicht der Häftlinge. Ein vor allem durch die Darstellung der Kopfform und des Gesichtes skuril und unsympathisch anmutendes Paar sitzt Sekt trinkend in einer Art (Wohn-)Zimmer, das von dünnen Streben getragen wird. Es handelt sich hierbei um Prominente in ihrem Kumbal⁶⁶⁰. Sie trägt ein geblümtes Kleid mit verzierten Plateauschuhen, er einen Anzug mit Fliege. Die Frau hält ein Buch in der Hand (in Theresienstadt ein seltenes und kostbares Gut), er hat dekadent seine Hand in der Hosentasche. Die beiden prostern sich zu und lassen es sich offensichtlich gutgehen. Das Zimmer wird von Fritta allerdings als bloße Abtrennung durch einen verzierten Vorhang, an dem Gemälde hängen, entlarvt. Sessel, Tisch und ein Podest mit einer Blumenvase bilden die ganze Einrichtung des Raumes. Hinter dem Vorhang stapeln sich Holzkisten – hier beginnt Theresienstädter Realität. Diese setzt sich in gesteigerter Form unterhalb des Zimmers fort. Dem Betrachter zeigt sich eine 'normale' Unterkunft in Theresienstadt: vor einer Steinmauer zusammengepfertcht verhärmte Menschen, ohne nennenswertes Hab und Gut. Leidende, dahinsiechende Gestalten. Kranke, Hungernde, Alte, abgemagerte Kindergestalten. Die einzige

658 Ausdruck des Interviews siehe Anhang 3 (Link ist online nicht mehr verfügbar).

659 Keren: *Ein pädagogisches Poem*, S. 159.

660 Der Begriff gehört zum Theresienstädter Lagerjargon und bezeichnet eine 'privilegierte' Unterkunft. Kumbals waren meist selbst gefertigt, stark improvisiert und ähnelten einem Baumhaus, versprachen aber zumindest ein wenig Intimsphäre.

Gemeinsamkeit zwischen dem prominenten Herren und einem der nicht privilegierten Häftlinge ist bezeichnenderweise der Judenstern: Alle Theresienstädter Häftlinge waren Opfer des Nazi-Regimes. Damit ist der Prominentenstatus

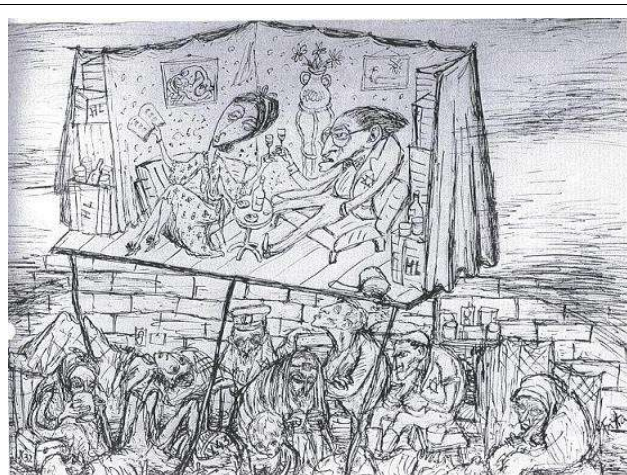


Abbildung 44: Fritz Taussig *Life of a Ghetto Prominent*.

sinnentleert und ad absurdum geführt. Zudem steht das Kumbal in Frittas Zeichnung auf extrem dünnen Beinen. Diese bildkompositorische Anordnung erinnert an die Wendung 'Auf wackeligen Beinen stehen'. Der Prominentenstatus bot zwar zunächst Transportschutz, im Ernstfall waren die Prominenten den Nationalsozialisten allerdings

ebenso ausgeliefert wie alle anderen Opfer. Frittas Prominentenpaar 'thront' zwar über den anderen Inhaftierten, umso überraschender aber könnte bei der wackeligen Konstruktion ihr Fall sein. Die 'Scheinsicherheit' der Theresienstädter Prominenten konnte jeden Moment in sich zusammenfallen. Zudem führten sie im Vergleich zu einem Leben in Freiheit trotz ihrer Privilegien ein ärmliches Dasein. Auch sie litten Hunger, konnten medizinisch nicht ausreichend versorgt werden, darben an der mangelnden Hygiene und hatten kaum Raum zum Leben.

In allen Lagern des NS-Regimes gab es privilegierte Häftlinge wie Blockälteste, Kapos, Verwaltungsfunktionäre, Häftlinge mit einträglichen Posten, Künstler usw. – einen Prominentenstand ähnlich einer normalen Gesellschaftsschicht gab es dagegen nur in Theresienstadt. Er war Teil der führenden Elite der ausgeprägten dortigen Häftlingsgemeinschaft:

„Aus den Spitzen der Selbstverwaltung, den 'Prominenten', den Inhabern einträglicher Posten und begünstigten Paketempfängern entwickelte sich die führende Gesellschaft von Theresienstadt.“⁶⁶¹

Auch in anderen Lagern gab es eine Hierarchie unter den Häftlingen, die sich dort aber eher durch Einfluss, Kriminalität und Handlangertum herausbildete. In Theresienstadt hingegen konstituierte sie sich vor allem aus dem sozialen Ansehen vor der Inhaftierung. Daher erinnerte diese Schicht in besonderer Weise an die Erscheinung der Prominenz in normalen Gesellschaftsverhältnissen.

⁶⁶¹ Bernstein: *Das Leben als Drama*, S. 36.

Das Phänomen der Prominenz in Theresienstadt löste bei den anderen Häftlingen überwiegend Neid und Unverständnis aus. Dass „Einzelne [...] aus dem namenlosen Elend zu einem besseren Dasein bestimmt“ wurden, beschwor „den Neid der gewöhnlichen Gefangenen herauf; fast jeder kameradschaftliche Zusammenhalt löste sich auf.“⁶⁶² Eine Schicht von privilegierten Prominenten im Angesicht ein und desselben tödlichen Schicksals wirkte skuril: „Grotesk erschien den übrigen Häftlingen auch das System der 'Prominenten'.“⁶⁶³ Eine Gruppe jugendlicher Protagonisten drückt in Carlo Ross' *Im Vorhof der Hölle* die Skepsis und den Neid der anderen Häftlinge gegenüber den Privilegien der Prominenz aus:

„Ihr glaubt nicht“, erzählte Jiri, ein Junge, der bei der Paketausgabe beschäftigt war, 'was die Prominenz an Paketen bekommt. Das Wasser läuft einem im Mund zusammen, wenn man nur daran denkt!' [...] 'Prominent müsste man sein, meldete sich da ein anderer.'“⁶⁶⁴

Die Paradoxie eines Prominentenstandes im nationalsozialistischen Lager wird verstärkt durch den aus natürlichen Gesellschaftsverhältnissen entliehenen Begriff der 'Prominenz' (lat. *prominentia* = das Hervorragende). Mit dem Begriff wird meist die Gesamtheit prominenter Persönlichkeiten umschrieben. Neutraler gefasst geht es um den individuellen Bekanntheitsgrad einer Person in der Öffentlichkeit. Sogenannte 'Promis' können Schauspieler, Musiker, Sportler, Wissenschaftler, Künstler, Politiker etc. sein. Das wesentliche Kriterium ist das häufige öffentliche Auftreten – heute vor allem in Presse, Funk und Fernsehen. Prominente gehören wie selbstverständlich in unsere Gesellschaft.

Wie aber konnte es in einem nationalsozialistischen Lager eine so ausgeprägte Gesellschaftshierarchie geben, dass sogar eine Prominenz existierte? Die außergewöhnlich vielen bedeutenden Künstler, Wissenschaftler, Adlige, hohe Beamte bildeten schon in der Vorkriegsgesellschaft die Prominenz und kamen bereits privilegiert nach Theresienstadt. Sie gehörten zur sogenannten 'A-Prominenz' und wohnten meist in separierten Prominentenhäusern. Einige dieser kulturell bedeutenden Persönlichkeiten behielten oftmals – teilweise sogar mit einer gewissen Arroganz gegenüber den anderen Häftlingen – ihre alten gesellschaftlichen Konventionen und Rituale bei. Das wirkte unter den gegebenen Bedingungen anachronistisch. So zum Beispiel, wenn die Zeitzeugin Elsa Bernstein davon berichtet, wie sie im Zimmer von Baron Karl – im Prominentenwitz scherzhaft

662 Bernstein: *Das Leben als Drama*, S. 36.

663 Feuß: *Das Theresienstadt-Konvolut*, S. 13.

664 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 54f.

Hirschpark genannt – in die dortigen Kreise 'eingeführt' wird.⁶⁶⁵ Auch die Prominenten schienen sich ihrer grotesken Rolle in Theresienstadt bewusst zu sein. Sie fühlten ihre Bevorzugung und den Neid der anderen Inhaftierten und begegneten ihrer Position teilweise selbst mit zynischen Humor.

Den großen Unterschied zu einer normalen Gesellschaft machten die erst im Lager für prominent erklärten Häftlinge aus. Als Mitglied der jüdischen 'Selbstverwaltung', als Inhaftierter mit tragenden Kontakten oder als Künstler konnte man in die Prominenz aufsteigen. Solche Häftlinge hatten meist den Status 'B-prominent'. Geld und materielle Güter fielen im Lager als Merkmale von Prominenz gänzlich weg, die Privilegien der Theresienstädter Prominenten waren stattdessen die (der 'A-Prominenz' vorbehaltene) Bewahrung vor den Transporten in den Osten, die bessere Unterkunft, die Zusammenlegung von Familienangehörigen in einem Zimmer, die Reinigung der Zimmer durch die Putzkolonnen, die Befreiung von der Arbeitspflicht, ein häufigeres Schreibrecht, eine begünstigte Paketzustellung und höhere Essensrationen.⁶⁶⁶ Dementsprechend war die Überlebensrate der Prominenten in Theresienstadt sehr hoch.

Die Aufzeichnungen der Schriftstellerin Elsa Bernstein (1866-1949), Tochter des Musikschriftstellers Heinrich Porges, bieten uns heute einen der wenigen Einblicke in das Prominentenleben in Theresienstadt. Bernstein wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert. Durch ihre kulturellen und literarischen Verdienste, die sie veröffentlichte unter dem Pseudonym Ernst Rosmer, kam sie bereits als Prominente nach Theresienstadt und erhielt dort auf Anhieb den Status 'A-prominent'. Sie wohnte damit im Prominentenhaus, was ihre Erzählperspektive prägt. Die blinde Frau berichtet anschaulich von ihrem Leben als Prominente in Theresienstadt.

Die Phänomene der Prominenz in Theresienstadt entwickelten sich aus den gegebenen Umständen heraus – ohne Forcierung der SS. Trotzdem wurden auch die Prominenten als effektives Täuschungsmittel genutzt. Man musste sie dafür lediglich in Szene setzen. Im Kommentar zu Elsa Bernsteins Bericht heißt es:

„Die Straße, an der Elsa Bernsteins Haus stand, hieß seit Juli 1943 Seestraße (L1) obwohl kein See weit und breit zu sehen war. Durch diese Adresse, die die Prominenten als Postadresse angeben mußten, wollte die SS der Öffentlichkeit Theresienstadt als Wohnsitz für gutsituierte Senioren präsentieren. Auch die Prominenten selber wurden von der SS für ihre propagandistischen Absichten benutzt. [...] Einige Prominente mußten als Statisten für den Nazi-Propagandafilm über Theresienstadt auftreten.“⁶⁶⁷

665 Vgl. Bernstein: *Das Leben als Drama*, S. 57.

666 Vgl. ebd., S. 27f.

667 Ebd., S. 35f.

So ist auch die Theresienstädter Prominenz ein Faktor der stilisierten Präsentation Theresienstadts. Prominente Menschen verkörpern einen gewissen 'Glamour', das 'Hervorragende' einer Gesellschaft und gelten oft als Träger von Kultur. Sie durften im Trugbild der jüdischen Musterstadt Theresienstadt nicht fehlen, um den vermeintlich urbanen Charakter zu unterstreichen.

4.7 Mythos Theresienstadt: *Legendenbildung innerhalb der Historienkonstruktion*

Die Mythologiebildung rund um den historischen Ort Theresienstadt entspricht der Definition zeitgenössischer beziehungsweise moderner/postmoderner Mythen. Dabei geht es um kollektive, irrationale Vorstellungen, die häufig auf nicht (mehr) verifizierbaren kollektiven Erinnerungen beruhen und sich als ein Gemisch aus Erzählungen, Darstellungen in den Medien und Überlieferungen erweisen. Meist ranken sich Mythen um Personen oder Sachen. Im Fall von Theresienstadt wurde ein historischer Ort mythologisiert. Moderne Mythen können dem mythologisierten Objekt eine irrational-übernatürliche Aura verleihen: Diese Aura haftet auch Theresienstadt an.

Aus nicht mehr verifizierbaren Erinnerungen können Legenden entstehen, die sich im kollektiven Gedächtnis festsetzen und die Konstruktion des historischen Realitätsbildes mitprägen. Als ehemaliges nationalsozialistisches Lager kann Theresienstadt nur in eingeschränktem Maße mit anderen zeitgenössischen Mythen verglichen werden, dennoch ist auch dieser Ort im kollektiven Gedächtnis mythologisiert. Er übt auf Menschen Faszination aus. Das mythologiebehaftete Bild hat in die Rezeption Theresienstadts Eingang gefunden und befördert so eine Deformation des historischen Ortes.

Die Mythologisierung Theresienstadts folgt sowohl aus Funktion und Beschaffenheit des Ortes als auch aus einzelnen Aspekten und Erscheinungen, die im Lauf der Zeit einen erhöhten Festigungsgrad im Gedächtnis der Öffentlichkeit gewonnen haben. Der mythologisierte Anteil des heutigen Theresienstadt-Bilds erklärt sich zu großen Teilen aus der trügerischen Legende der damaligen Machthaber. Das bestätigt auch Eva Kolářová:

„Die Nazis hatten auch bald die dargebotene Möglichkeit, eine Legende zu schaffen, erkannt. Eine Legende von dem Ort, wo man für alte und kranke Juden sorgt, wo man tanzt, singt, Vorlesungen hält, Konzerte und Theatervorstellungen veranstaltet, Sport treibt und dichtet.“⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 15.

Das Trugbild haftet dem Ort bis heute an. In der Publikation *Kultur gegen den Tod* heißt es diesbezüglich:

„In den Legenden, die mit dem 'Modellghetto' verknüpft sind, klingt paradoxerweise bis heute die Wirkung der Lügen nach, die die nazistische Propaganda verbreitete und die die Wahrheit vom tatsächlichen Wesen der 'Endlösung' und auch das wirkliche Antlitz des Lebens im Ghetto Theresienstadt verschleiern sollten.“⁶⁶⁹

Auch alle anderen Legendenbildungen fußen auf der Beschaffenheit des ehemaligen Vorzeigelagers. Schon seine Einzigartigkeit macht Theresienstadt zu einem faszinierenden Mysterium. Im Spannungsfeld aus Schein und Sein wiederum haben sich Marksteine herauskristallisiert – Marksteine der Täuschung, die vor allem dem kulturellen Bereich entstammen. Auch der auf Lüge und Täuschung beruhende Propagandafilm, den nach Ende des Krieges niemand vollständig gesehen hat und von dem keine vollständige Kopie existiert, ist heute ein immer bekannter werdender Mythos. *Realität und Mythos einer Zwangsgemeinschaft*⁶⁷⁰ lautet der Titelauszug eines Vortrages von Wolfgang Benz, in dem es vor allem um den Propagandafilm als einen der ärgsten Zynismen Theresienstadts geht. Daneben erfuhr zum Beispiel die Person des prominenten Rabbiners Leo Baeck eine mythische Überhöhung als Symbol des (deutschen) Judentums.

Benz thematisiert im Vorwort des von ihm herausgegeben Lexikons *Legenden Lügen Vorurteile* explizit die Problematik von historischen Legenden:

„Legenden sind oft attraktiver als die Wirklichkeit. [...] Politische und historische Legenden, Lügen und Vorurteile bilden den Nährboden für Spekulationen und darauf gegründete einseitige oder falsche Geschichtsbilder.“⁶⁷¹

Legenden können Interesse fördern und Faszination erzeugen. Das macht sie in gewisser Hinsicht 'attraktiver' als die Wirklichkeit. Daraus erklärt sich ihre intensive Verfestigung im kollektiven Gedächtnis. Auch im Fall von Theresienstadt sind es oft Mythologisierungen, die den Blick auf den historischen Ort lenken. Vielfach in Form von symbolischen Überhöhungen: der Propagandafilm als Symbol der Lüge oder *Brundibár* als Symbol des Widerstandes.

In dem erwähnten Artikel thematisiert Wolfgang Benz auch absichtlich verbreitete Legenden. Um eine solche handelt es sich bei der von den Nationalsozialisten erzeugten Legende von dem jüdischen Siedlungsgebiet – nicht aber bei dem Mythos Theresienstadt. Die Mythologiebildung ist hier ähnlich der Stilisierung ein nicht

669 Osvaldová: *Kultur gegen den Tod*, S. 12.

670 Veranstaltungshinweis Vortrag Wolfgang Benz: *Alltag und Überleben im Ghetto Theresienstadt: Realität und Mythos einer Zwangsgemeinschaft* (Quelle: Informationsdienst Wissenschaft unter <http://www.idw-online.de/de/event?print=1&id=15389>).

671 Benz, Wolfgang (Hg.): *Legenden Lügen Vorurteile. Ein Lexikon zur Zeitgeschichte*, Verlag Moos & Partner, München 1990, S. 2.

intendierter Prozess, keine bewusste Evozierung. Diese Legendenbildung beruht zum einen unmittelbar auf der zurückliegenden Propagandalüge der Nationalsozialisten, zum anderen auf ungewollten Entwicklungen in der Folgezeit.

Theresienstadt ist auf zahlreichen Ebenen und durch viele Faktoren von Mythologiebildung durchdrungen. Evident ist eine ausgeprägte Quantität der Termini 'Mythos' und 'Legende' sowie ihrer Wortfelder in Forschung und Erinnerungskultur. Immer wieder wird die Problematik explizit thematisiert. Der Impetus ist dabei unterschiedlich. Er reicht von einer bloßen Feststellung über Erklärungsversuche der Faszination bis hin zu einer Beweisführung bezüglich des derealisierten Bildes. Im Folgenden seien einige Auszüge aus Forschung und Erinnerungskultur angeführt, die Theresienstadt als Mythos beziehungsweise als Hervorbringer von Mythen thematisieren.

Allen voran hat sich Sybil Milton mit Theresienstadt als Mythos befasst. In ihrem bereits erwähnten Aufsatz 'Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden' spricht sie in einem eigenen Absatz explizit über die mythologisierende Entwicklung und stellt das Kulturleben als Hauptursache derselben heraus:

„Obwohl wir zwar jetzt wissen, daß Terezín nichts als eine Durchgangsstation auf dem Wege zur Vernichtung war, ist das Ghetto von Theresienstadt doch auf Grund einer Mythologie, welche durch die Täuschung entstand, nachträglich berühmt geworden. Diese Mythologie enthält die Gedichte und Bilder von Kindern. Kunstwerke, Vorträge und kulturelle Programme, Fußballspiele, und die weithin bekannte Filmproduktion der Nazis. [...] Die Mythologisierung dieser Kunst und des kulturellen Lebens von Terezín hat dazu beigetragen, daß die wirkliche Rolle von Theresienstadt in der 'Endlösung' oft übersehen wird.“⁶⁷²

Aus der Mythologisierung wiederum resultiert laut Milton die Nachkriegslegende, dass die Zustände in Theresienstadt nicht so schrecklich wie in den polnischen Lagern gewesen seien. Diese Fehlinterpretation der kulturellen Tätigkeiten fasst sie wiederum unter den Terminus 'Legende'. Die Mythologisierung Theresienstadts bedingt also weitere Legenden, die das Bild des historischen Ortes irrealisieren: Das verschafft einen Eindruck von der Komplexität des Phänomens.

Als unfreiwillige Förderer der 'Mythologie der Täuschung' nennt Michael Philipp die Arbeiten der Historiografie und Zeitzeugenberichte: Erstere, weil sie sich vornehmlich einzelnen Aspekten kultureller Tätigkeit widmen, Letztere aufgrund der bereits angesprochenen Überlagerung der Eindrücke aus Theresienstadt durch die meist darauf folgenden Erfahrungen in den Vernichtungs- und Arbeitslagern.⁶⁷³ In einigen Arbeiten wird der Mythos gleichgesetzt mit dem nationalsozialistisch

672 Milton: *Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden*, S. 67f.

673 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, Nachwort (S. 243f).

initiierten Trugbild von einem Paradiesghetto. Tatsächlich aber scheint der Mythos eher eine Art Vermischung von Trugbild und historischer Realität zu sein.

In der Rezeption Theresienstadts finden sich immer wieder bestimmte Formulierungen, die eine Mythologisierung vor allem der Theresienstädter Kulturarbeit ausdrücken oder ungewollt befördern. So heißt es beispielsweise in Alice Herz-Sommers Autobiografie *Ein Garten Eden inmitten der Hölle*: „Ende April 1945 [...] verstummte die Musik im 'Ghetto' für immer.“⁶⁷⁴ Der Ausdruck 'verstummen' personifiziert die Musik und erhöht sie so zur Überlebensstimme der Opfer. Die Formulierung 'für immer' betont wiederum, dass es diese Erscheinung so nie wieder geben wird. Die genaue Datierung unterstreicht die Gewichtigkeit der Feststellung. Die Mythologisierung Theresienstadts ist ein weiterer wichtiger Faktor im Stilisierungsphänomen.

4.8 Frühe Thematisierung des Kulturlebens: H. G. Adlers *Historiografie Theresienstadts*

Der im Vorfeld bereits mehrfach zitierte Schriftsteller und multidisziplinäre Wissenschaftler H. G. Adler gilt bis heute als DER Chronist Theresienstadts, seine frühen Werke über das Lager sind anerkannte Standardwerke. Das betont auch Miroslav Kárný:

„Die Grundlage für die Theresienstädter Historiografie bilden drei Werke von H. G. Adler: Theresienstadt. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft; Die verheimlichte Wahrheit; Der verwaltete Mensch. Charakteristisch für Adlers Bücher ist die außergewöhnlich reiche Dokumentation. [...] Besonders die zwei ersten 1955 und 1958 veröffentlichten Bücher haben Theresienstadt – im Vergleich mit der Historiographie anderer Konzentrationslager – einen großen Vorsprung gebracht. Viele von ihnen haben bis heute keine Monografie dieser Art.“⁶⁷⁵

Interessant ist neben dem faktografischen Reichtum und der Geschlossenheit von Adlers Theresienstadt-Werken auch der frühe Zeitpunkt ihrer Entstehung. Der ehemals in Theresienstadt inhaftierte Adler⁶⁷⁶ schreibt zudem aus zwei Perspektiven, denn er ist sowohl Wissenschaftler als auch Zeitzeuge. Diese Doppelrolle prägt einige seiner Ansichten, wofür der Chronist oft kritisiert wurde. Adler kann als ehemaliger Theresienstadt-Häftling so kurz nach Kriegsende nur bedingt einen wissenschaftlich objektiven Standpunkt einnehmen. Seine Werke über Theresienstadt gehören zweifelsfrei zur Standardliteratur, sollten allerdings immer unter

674 Müller/Piechocki: *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“*, S. 297.

675 Kárný, Miroslav: *Ergebnisse und Aufgaben der Theresienstädter Historiographie*, S. 26.

676 Adler wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert, von da weiter nach Auschwitz und schließlich bis zur Befreiung in ein Nebenlager des KZ Buchenwald. 1947 emigrierte er nach London, wo er bis zu seinem Tod lebte.

textkritischer Betrachtung rezipiert werden. Zu differenzieren ist bei der Rezeption vor allem zwischen emotionalen und faktischen Aussagen. Zudem ist es wichtig, sich im Vorfeld über den Autor, sein Schicksal, seine individuelle Sichtweise⁶⁷⁷ und seine Rolle innerhalb der frühen Theresienstadt-Forschung und der Nachlassverwaltung zu vergegenwärtigen.

Adlers Aussagen aus den 1950er Jahren besitzen bis heute unter Wissenschaftlern eine signifikante Gültigkeit, zahlreiche aktuelle Arbeiten beziehen sich darauf. Allerdings ist die Forschung in den dazwischenliegenden Jahren nicht stehen geblieben, also sollte sein Theresienstadt-Bild aufgrund des aktuellen Forschungsstandes überarbeitet und ergänzt werden. Miroslav Kárný sieht sogar überzeugende Gründe dafür gegeben,

„dass das von Adler gegebene Bild von Theresienstadt nicht nur berichtet, sondern auf gegenwärtiger Ebene neu gezeichnet und interpretiert werden muss.“⁶⁷⁸

Zwar ist Kárnýs Aussage durch seine individuelle Haltung gegenüber dem Theresienstadt-Chronisten geprägt, allerdings ist Kárný insoweit zuzustimmen, als das von Adler gezeichnete Theresienstadt-Bild auf gegenwärtigem Niveau modifiziert werden sollte. Einen Teilbeitrag zur Bewältigung dieser Aufgabe in der Kulturwissenschaft soll die vorliegende Arbeit leisten.

H. G. Adlers Werk ist für die Thematik vorliegender Arbeit auch und vor allem insofern interessant, als auch das Theresienstädter Kulturleben durch die frühe Historiografie bereits in kurzem zeitlichen Abstand zum Holocaustgeschehen thematisiert wurde. So fanden die Gebiete 'Lagerkultur'/'Lagerkunst' in Bezug auf Theresienstadt sehr früh und verhältnismäßig umfangreich Eingang in die Wissenschaft und damit in das öffentliche Gedächtnis. Der Bezug 'Theresienstadt – bedeutendes Kulturleben' wurde von Adler bereits in diesen frühen Dokumenten hergestellt; so ergibt sich rückwirkend ein Nährboden für die stilisierte Präsentation. Allerdings zeichnet Adler – im Gegensatz zu den meisten aktuellen Standpunkten – ein düsteres Bild der Theresienstädter Kultur. Er stigmatisiert sie als gedankenlosen und unersättlichen Selbstbetrug, der sich in einem großen grausamen Theater von scheinbarem Vergnügen auflöste. Allerdings erklärt er das Verhalten der Häftlinge durch die harte Wirklichkeit und den bereits erwähnten natürlichen kulturellen Trieb. Die kritische Sicht des Wissenschaftler-Zeitzeugen erklärt sich vor allem aus seiner Perspektive auf die Kulturarbeit. Er betrachtet sie erstens eindimensional im

677 Zum Beispiel gegenüber dem Zionismus.

678 Kárný: *Ergebnisse und Aufgaben der Theresienstädter Historiographie*, S. 26.

Angesicht der Transporte beziehungsweise der tödlichen Wahrheit des Holocaust. Zudem begreift er sie im Wesentlichen als von der SS forcierte Kultur – wonach die „schmerzliche Mißbildung 'Freizeitgestaltung'“⁶⁷⁹ im Mittelpunkt seiner Betrachtungen steht. Adler kann noch nicht ausreichend differenzieren zwischen allen subversiven Facetten der Theresienstädter Kulturarbeit im Spannungsfeld von Widerstand und Überleben. Sein Anspruch, vorurteilsfrei und nüchtern – als ethnologischer Feldforscher – vorzugehen, konnte ihm folglich nur bis zu einem gewissen Grad gelingen.

Es fällt auf, dass H. G. Adler bei seiner Beschreibung der Kulturarbeit Theresienstadts bereits zum frühen Erscheinungszeitpunkt seiner Werke erstaunlich ins Detail geht. Er erwähnt einzelne Institutionen wie das Kaffeehaus oder die Ghettozentralbücherei, er bespricht einzelne Künstler wie Bernhard Kaff, Viktor Ullmann oder Philipp Manes, und er beschreibt einzelne Sparten wie die Vorträge, die Religion, die Dichtung, die Opern, den Sport oder das Kunstgewerbe.⁶⁸⁰

In Anbetracht der späten Entdeckung von Kunstarbeit und geistiger Aktivität in Ghettos und Konzentrationslagern als wichtiger Teil der Kulturgeschichte spricht Adlers frühe Thematisierung für die tragende Rolle innerhalb der Charakterisierung Theresienstadts. Dies wiederum kann das Bild eines kulturell dominierten Lagers befördern, obwohl Adler in seinem umfangreichen Werk neben der Kultur unzählige andere Aspekte des Lagers ausführlich behandelt. Das Kulturkapitel (19. Kapitel: 'Kulturelles Leben') – wenn auch ein völlig eigenständiger Abschnitt – bildet also nur einen kleinen Teilbereich des Buches. Fakt ist, dass Adler als heute anerkannter Chronist bereits 1958 vor allem der künstlerischen und intellektuellen Tätigkeit in einem nationalsozialistischen Lager einen signifikanten Stellenwert einräumte und sie als entscheidende Teilaspekte Theresienstadts definierte.

4.9 Fehlende Unmittelbarkeit des Massenmordes: *Todesursachen in Theresienstadt*

„There [in Theresienstadt], in conditions in which the immediate physical threat was remote, the artists could better afford to focus on the psychological assaults that constituted an integral element of the Nazi terror.“⁶⁸¹

Theresienstadt unterschied sich von vielen anderen Lagern – insbesondere von den Vernichtungslagern im Osten – darin, dass die Todesbedrohung dort in gewisser

679 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 587.

680 Ebd., ab S. 590.

681 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 32.

Hinsicht nicht unmittelbar war. Vor allem war Theresienstadt kein Ort industrialisierter Massenvernichtung. Es drohte hier nicht direkt der Gang in die Gaskammer. Kurz vor Ende des Krieges begannen in Theresienstadt zwar Bauarbeiten für eine Gaskammer, um die Endlösung im Angesicht der bevorstehenden Niederlage vollenden zu können, die Befreiung des Lagers verhinderte aber die geplanten Massentötungen. Zuvor hatten die Häftlinge die Arbeiten in böser Vorahnung nach Möglichkeit sabotiert. Auch willkürliche Tötungen und Hinrichtungen waren in Theresienstadt nicht an der Tagesordnung. Es gab hier vermutlich keine Massenhinrichtungen, eher einzelne Exekutionen, spontane Totschläge oder Erschießungen. Dennoch wurden in den Zellen unter der Kommandantur viele Opfer zu Tode gefoltert und es gab ohne Zweifel immer wieder Attacken auf die Häftlinge. An dieser Stelle gilt es erneut, die Kleine Festung von Theresienstadt abzusondern, denn hier häuften sich tödlich endende Gewalttaten. Die Häftlinge kamen entweder unter mysteriösen Umständen ums Leben oder wurden in den Osten deportiert.

Nicht nur der Massenmord, sondern auch der Terror war in Theresienstadt weniger präsent als in vielen anderen Lager. Milan Kuna konstatiert:

„Jenen direkten und massiven Terror, der in den übrigen Lagern die Juden in den schnellen Tod trieb, gab es hier nicht. Zum Vergleich sei an die Vernichtungslager erinnert, [...] wo die Insassen systematisch erniedrigt und gequält und aus nichtigen Gründen erschlagen wurden. Wer sich in Theresienstadt in den Augen der SS schuldig machte, wurde nicht an Ort und Stelle erschlagen, sondern meistens zur Bestrafung in die 'Kleine Festung' eingewiesen.“⁶⁸²

In Theresienstadt waren insgesamt eher die schwierigen Lebensbedingungen – vor allem in Form daraus resultierender Krankheiten – Todesursache als aktive Tötungen. Eine im Besitz der Gedenkstätte befindliche Statistik der behördlich angeführten Todesursachen vom 24. November 1941 bis zum 30. August 1944 führt vor allem Infektionskrankheiten, bösartige Geschwülste, Erkrankung der Drüsen, Stoffwechselkrankheiten, Erkrankung der Atemwege, Erkrankungen der Verdauungssysteme, Krankheiten des Blutkreislaufs und Herzkrankheiten, Nervenkrankheiten, Erkrankungen der Harnwege und Geschlechtskrankheiten, verschiedene Krankheiten, Altersschwäche, Selbstmorde, Unfälle, geistige Leiden etc. an. Natürlich existiert neben diesen offiziellen Angaben eine Dunkelziffer an Todesfällen und Ursachen, die behördlich nicht erfasst wurden. Krankheiten bildeten allerdings tatsächlich den Schwerpunkt der Todesfälle in Theresienstadt. Bedingt wurde die Sterblichkeit vor allem durch die schlechten Zustände sowie durch den

⁶⁸² Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 157f.

hohen Altersdurchschnitt der Inhaftierten. Unübertroffen bleibt zweifelsfrei die mittelbare Todesursache 'Transport in die Vernichtungslager im Osten' – sozusagen als Todesursache auf Umwegen.

Fast ein Viertel aller Gefangenen, die das Lager Theresienstadt durchliefen, starben dort: insgesamt etwa 33.181 Personen. Es geht hier also keinesfalls um eine Verharmlosung der Sterblichkeit. 1942 musste auch in Theresienstadt aufgrund der vielen Todesfälle ein Krematorium errichtet werden; eine Funktion Theresienstadts war bewiesenermaßen neben der Transitfunktion und der propagandistischen Nutzung die Dezimierung der Opfer, allerdings nicht unmittelbar durch aktive Einwirkung, sondern durch die unmenschlichen Lebensbedingungen. Der Tod lauerte auch hier an jeder Ecke, die physische Bedrohung in Form von Massenvernichtung und beliebiger Tötung war aber nicht unmittelbar präsent. Es handelt sich also vor allem um eine Frage der Unmittelbarkeit. Das wird ebenfalls an der Unwissenheit der Theresienstädter Häftlinge über den Massenmord im Osten deutlich. Der eigene Tod und das Grauen des Holocaust waren weniger direkt fassbar. Die eigene bevorstehende Ermordung als Tagesthema wie in Auschwitz – das war in Theresienstadt nicht denkbar:

„Die ständigen Transporte Tausender und Zehntausender Menschen verunsicherten sie. Aber die Gaskammern und Krematorien von Auschwitz lagen außerhalb ihres Vorstellungsvermögens.“⁶⁸³ [Anfangsbuchstabe groß]

Die fehlende Unmittelbarkeit wird wie hier bei Milan Kuna in Forschung und Erinnerungskultur vielfach thematisiert und ist so inzwischen festes Merkmal des Geschichtsbildes. Theresienstadt war keinesfalls ein günstiger Ort für geistige Aktivität, dennoch standen die Bedingungen in den Lagern im Osten einer Kulturarbeit noch antithetischer entgegen. Nicht zuletzt durch den unmittelbar präsenten Massenmord. In *Art of the Holocaust* heißt es daher:

„While Theresienstadt was a major scene of artistic activity, Holocaust artists created elsewhere, in places that were even more sharply antithetical to their work.“⁶⁸⁴

Die Aussage ist im Hinblick auf die geminderte Diametralität berechtigt, könnte aber den Eindruck erwecken, die Ausübung von Kulturarbeit sei aufgrund der eingeschränkten direkten physischen Bedrohung in Theresienstadt leichter gewesen als in einem der Lager im Osten, in dem sie sich kaum erklären lässt.

683 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 158.

684 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 33.

5. Beurteilung des Stilisierungsphänomens

Nach der umfassenden Analyse der Entstehung des Stilisierungsphänomens folgt abschließend eine Präzisierung seines Profils und eine Beschreibung des Umgangs mit ihm. Dazu zählen neben der Skizzierung des Theresienstadts-Bildes und seiner Hauptmerkmale auch Thematisierungen der Problematik und verschiedene Umgangsformen damit. Ein Blick über den einzigartigen historischen Zusammenhang hinaus hin zu einer distanzierten Reflexion soll aktuelle Bezüge der Thematik und allgemeine Mechanismen aufzeigen und so die vorliegende Analyse abrunden.

5.1 Theresienstadt als 'Kulturlager'? – *Thematisierungen des Phänomens*

Das Stilisierungsphänomen manifestiert sich auf vielfältige Art und Weise explizit und vor allem implizit in Forschung und Erinnerungskultur. Die Bezugnahmen zeugen von der Existenz und der bewussten Wahrnehmung der Problematik. Definitionsprobleme, spezifische Äußerungen über das Phänomen beziehungsweise die Verhältnisse im Lager und die wenigen konkreten Forschungsstandpunkte sind typische Formen der Thematisierung. Dabei werden eher Termini herangezogen, die die Auswirkung des Phänomens fassen als solche, die es betiteln – wie 'Stilisierung', 'Derealisierung', 'Entwirklichung' oder 'Deformation'.

Eine auffallend häufige Form der Thematisierung ist die bewusste Betonung: Theresienstadt wird vorweg oder an gegebener Stelle – meist explizit – als Terrorstätte des Holocaust herausgestellt. Besondere Gewichtung erhält dabei in vielen Fällen der Terminus 'Konzentrationslager'. Es zeigt sich vor allem in Bezug auf das Kulturleben eine Art Rechtfertigungsbedürfnis mit der Quintessenz: 'Und deshalb ist es wichtig und richtig, das Kulturleben Theresienstadts zu thematisieren'.

David Bloch konstatiert:

„Aus vielen Zeugnissen ist uns bekannt, daß für viele Häftlinge Kultur und besonders Musik fast wichtiger als das Essen war. Die Gefahr dieser Vermutung liegt darin, daß sie zur Glaubwürdigkeit der sog. 'Mythologie' beiträgt, [...] nämlich von der 'paradiesischen' Seite Theresienstadts. Der können wir nur in vollem Bewußtsein dessen unterliegen, daß Theresienstadt immerhin ein wirkliches Konzentrationslager war, trotz all der offensichtlichen Unterschiede, und daß nicht jeder, auch mit guten Voraussetzungen, physisch und psychologisch imstande war, sich für Kultur zu interessieren, geschweige denn an ihr teilzunehmen.“⁶⁸⁵

685 Bloch: *Versteckte Bedeutungen*, S. 143.

In diesem Beispiel bewusster Betonung arbeitet Bloch explizit mit dem Begriff Konzentrationslager, wohingegen er Theresienstadt im Vorfeld mit dem Terminus 'Ghetto' titulierte. Die einschlägige Wortwahl soll die Betonung des wahren Lagercharakters unterstreichen.

Neben der Maßnahme der bewussten Betonung ist im Umgang mit dem Gegenstand Theresienstadt oftmals auch ein präventives Vorgehen zu beobachten. Das kann sich ebenso in vorsichtigen und betont präzisen Formulierungen äußern wie in der Richtigstellung einzelner Aussagen oder detailreichen Beschreibungen. Auch die Paradoxie Theresienstadts wird vielfach explizit betont, um Antagonismen vorweg zu rechtfertigen.

5.1.1 Wahrnehmung eines verfälschten Bildes: *Forschungsstandpunkte*

„Der Ort wird [...] vielfach falsch wahrgenommen, legendäre Züge ließen im öffentlichen Gedächtnis eine Entwicklung eintreten, so daß Theresienstadt als Ort verstanden wird, an dem vor allem musiziert und gemalt wurde, wo bedeutende Wissenschaftler gelehrte Dispute hielten, wo bewegende Kinderzeichnungen entstanden und Gedichte geschrieben worden sind.“⁶⁸⁶

In diesen 1996 veröffentlichten Aussagen des Experten Wolfgang Benz manifestiert sich das Bild eines 'Kulturlagers' Theresienstadt. In seinem Aufsatz 'Erzwungene Illusion' spricht Benz schließlich 2002 explizit von den Klischees eines Kultur-Ghettos innerhalb der öffentlichen Wahrnehmung Theresienstadts⁶⁸⁷. Betrachtet man die Merkmale, anhand derer der Wissenschaftler das stilisierte Bild beschreibt, fällt auf, dass Benz im Prinzip ein Kunstlager charakterisiert.

Wolfgang Benz gehört zu den wenigen Wissenschaftlern, die sich explizit über eine stilisierte Präsentation Theresienstadts äußern. In seinem Aufsatz 'Erzwungene Illusion' spricht er von einem irrealen Bild, das er auf die Faszination der künstlerischen, literarischen und intellektuellen Produktion in Theresienstadt zurückführt. Sie erscheinen ihm zufolge innerhalb der Rezeption mitunter abgelöst von den Entstehungsbedingungen⁶⁸⁸. Benz geht ähnlich der vorliegenden Analyse von einer signifikanten Erwähnung des Aspektes 'kulturelles Leben' in allen Bereichen von Forschung und Erinnerungskultur aus, belegt diese Feststellung allerdings nicht näher und führt keine konsequente Analyse durch.

In einem anderen Aufsatz von Benz mit dem Titel 'Theresienstadt: Ort der deutschen Geschichte' wird die stilisierte Präsentation zu einer Entwicklung der Realhistorie.

⁶⁸⁶ Benz: *Theresienstadt: Ort der deutschen Geschichte*, S. 160.

⁶⁸⁷ Benz: *Erzwungene Illusion*, S. 46.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 45.

Im Titel betont Benz, dass er einen historischen Ort skizziert und dazu gehört ganz wesentlich eine Richtigstellung verzerrter Realitätsbilder. Dementsprechend entwirft er gleich zu Beginn das von ihm beobachtete idyllische Zerrbild der Theresienstädter Realität und betont explizit die „Gefahr der Derealisation des historischen Ortes Theresienstadt“⁶⁸⁹. Stücke der Realität des Lagers Theresienstadt – allen voran die Personen der drei Kommandanten – seien aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden. Das Bewusstsein der Tatsache,

„daß Theresienstadt nicht das im Vergleich zu Dachau oder Mauthausen idyllische Ghetto war, in dem privilegierte Juden in einer Art selbstverwalteter Kommune unter erträglichen Bedingungen lebten“⁶⁹⁰,

ist allerdings eng verbunden mit dem Bewusstsein darüber, dass die Lagerkommandanten im Namen der SS die Herrschaftsgewalt ausübten. So wurde Theresienstadt laut Benz vielfach falsch wahrgenommen, mit dem Ergebnis einer Entwirklichung im öffentlichen Gedächtnis. Das berechtige Benz zufolge wiederum die Frage nach Theresienstadt als vergessenem Ort der deutschen Geschichte – auch wenn es ausreichend Kenntnis über diese Stätte der Verfolgung gebe.⁶⁹¹ Benz spricht in diesem Zusammenhang ähnlich Sybil Milton von dem „Mythos von Theresienstadt“⁶⁹², zu dem ganz wesentlich die Entfaltung des kulturellen Lebens gehöre. Die elenden Begleitumstände würden so reduziert, das Ghettoleben erscheine dadurch als Folge kultureller Ereignisse. Theresienstadt werde im öffentlichen Bewusstsein anders wahrgenommen als Bergen-Belsen oder Sachsenhausen. Und das, obwohl man wisse, dass eine Kulturlager-Idylle nur das Zerrbild der Realität von Theresienstadt war.

Ein Schwerpunkt in Benz' Forschung ist die Rolle der jüdischen 'Selbstverwaltung' und deren Funktionäre – insbesondere in Kontrast zu der Wahrnehmung durch die Häftlinge. Der Antisemitismusforscher stellt in *Der Holocaust* einen Bezug zwischen der 'Selbstverwaltung' und dem kulturellen Leben her:

„Wenn [...] die Selbstverwaltung im Ghetto Theresienstadt als Rudiment der Reichsvereinigung bezeichnet wird, so versteht sich das auf der gleichen Ebene, auf der das kulturelle Leben an diesem Ort verstanden werden muß: Die Berichte von Theateraufführungen, Opern, von Rezitationen und wissenschaftlichen Vorträgen, von denen die Erinnerungskultur voll ist, von den letzten Aktivitäten der tapferen Künstler und Organisatoren des 'Jüdischen Kulturbundes', die in Theresienstadt weiterführten, was sie in Deutschland begonnen hatten – diese Aktivitäten dürfen ja auch nicht zu dem Trugschluß führen, Theresienstadt sei eine Oase deutsch-jüdischen Kulturlebens gewesen, eine Art Sommerakademie, in der von früh bis spät Goethe rezitiert und Mozart gespielt worden wäre.“⁶⁹³

689 Benz: *Theresienstadt: Ein vergessener Ort der deutschen Geschichte*, S. 12.

690 Ebd., S. 8.

691 Vgl. ebd., S. 8.

692 Ebd., S. 10.

693 Benz: *Der Holocaust*, S. 85f.

Benz betrachtet sowohl die jüdische 'Selbstverwaltung' als auch das Kulturleben in Theresienstadt als eine Art rudimentäre Fortsetzung der Arbeit in Freiheit. Die beiden Aspekte des Lagers werden damit vergleichbar. Das Fazit: So wie die Tätigkeit und die Protagonisten der pseudoautonomen Selbstverwaltung heute nicht in dem subjektiven Licht der Zeitzeugensicht erscheinen dürfen, so darf auch das Kulturleben Theresienstadts nicht zu einem falschen Bild des Lagers führen. Die 'Selbstverwaltung' war keineswegs autonom, und das Kulturleben gab es – als Leistung der Inhaftierten – trotz des schweren Lagerlebens nicht aufgrund günstiger Bedingungen.

Als wissenschaftliches Beispiel für eine stilisierte Präsentation Theresienstadts führt Wolfgang Benz in mehreren Publikationen den Theresienstadt-Beitrag in der 1992 erschienenen *Enzyklopädie des Holocaust* an. Dort heißt es:

„In den ersten Monaten ähnelten die Zustände in Theresienstadt denen in den anderen Konzentrationslagern. [...] Doch die Lebensverhältnisse im Ghetto besserten sich mit der Zeit. Als die Ausquartierung der nichtjüdischen Bewohner abgeschlossen war (Juli 1942), nahm das von Ghetto Mauern eingeschlossene Theresienstadt in mancher Hinsicht den Charakter einer 'freien' Stadt an. [...] Dank der großen Zahl von Künstlern, Schriftstellern und Wissenschaftlern im Ghetto gab es ein umfassendes Programm kultureller Aktivitäten, wozu mehrere Orchester, eine Oper, eine Theatergruppe sowie Kabaretts gehörten. Vorlesungen und Seminare wurden abgehalten, eine Bibliothek mit 60 000 Büchern wurde eingerichtet. [...] Allwöchentlich gab es Dutzende von Aufführungen und Vorträgen.“⁶⁹⁴

In dem Artikel geht es um eine komprimierte Präsentation des Lagers, tatsächlich kann eine solche Kurzdarstellung aber einen falschen Eindruck der Lebensverhältnisse evozieren. Die Aussagen entsprechen der Realhistorie und sind ein wichtiger Aspekt Theresienstadts, doch in einer solchen Formulierung und mit einem solchen Stellenwert in einem so kurzen Artikel können sie verzerrte Assoziationen hervorrufen.

Auch in der „Verwandlung des Schauplatzes nationalsozialistischer Verbrechen zum fiktiven und trivialen Handlungsrahmen einer literarischen Inszenierung“⁶⁹⁵ sieht Benz einen Nährboden für die Derealisierung des historischen Ortes. Anhand des Romans *Tanz- und Liebesstunde* des tschechischen Autors Pavel Kohout stellt er eine ungewollte Verharmlosung dar. Dafür zieht er eine Textstelle heran, in der der Kommandant seiner Tochter klarmacht, was im Ghetto Theresienstadt geschieht:

„Die am anderen Flußufer, bei denen es sich um Juden handelt, [...] sind von Amts wegen in einer Stadt zusammengefaßt, die ihnen das Reich großzügig zur Verfügung stellt. Sie soll ihnen, solange ihre Übersiedlung nicht abgeschlossen ist, als Zwischenstation dienen, wo sie unter sich leben können, auch mit ihren Kindern, die dort sogar eigene Schulen haben.“⁶⁹⁶

694 Gutman, Israel (Haupt-Hg.): *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, Band III, Argon, Berlin 1993, S. 1404 + S. 1406.

695 Benz: *Der Holocaust*, S. 12.

696 Ebd., S. 14.

Zweifelsfrei handelt es sich um die Perspektive der Machthaber, ohne Kommentierung können die Aussagen allerdings tatsächlich einen falschen Eindruck forcieren. Benz rät, die Realität von Orten, Ereignissen und Personen nicht zu sehr zu verfremden, denn das habe eine Verharmlosung des Nationalsozialismus zur Folge.

Die autobiografische Darstellung von Carlo Ross in dessen Jugendroman *Im Vorhof der Hölle* ist für Benz ein Beispiel für eine erfolgreiche Vermittlung des richtigen Bildes von Theresienstadt. Da es sich allerdings um Jugendliteratur handle, werde das Buch von Erwachsenen wenig zur Kenntnis genommen. Sie halten so an ihren verharmlosenden Vorstellungen über Theresienstadt fest. Tatsächlich entwirft der Roman einen differenzierten Blick auf die Theresienstädter Wirklichkeit. Ob es der Rolle des repräsentativen Beispiels für ein realhistorisch korrektes Bild standhält, bleibt hingegen freigestellt.

Die Rezeption der Geschichte Theresienstadts betrachtet Wolfgang Benz als eine „Wirkung dessen, was Historiker und Publizisten, Überlebende und Literaten vermitteln.“⁶⁹⁷ Basierend auf dieser Quellenlage kommt der Forscher zu dem Schluss, dass trotz zahlreicher Veröffentlichungen noch viel Aufklärung über die Natur des Lagers notwendig sei. „Die Aneignung der historischen Realität muß immer wieder neu erfolgen.“⁶⁹⁸ Denn es gebe immer noch zu viele Seiten, die an der Verharmlosung des historischen Sachverhaltes interessiert seien. Bei der aktualisierten Aneignung sollten konsequent alle Aspekte des Lagers Berücksichtigung finden: „Die ganze schreckliche Wirklichkeit muß im kollektiven Gedächtnis der Nachlebenden ihren Platz haben.“⁶⁹⁹

Benz' Forschungsergebnisse werden in die vorliegende Analyse aufgenommen, bilden aber nicht deren Grundlage. Während Benz Theresienstadt im Kontrast zu dem derealisierten Bild als „elendes KZ“⁷⁰⁰ entlarvt, entwirft die vorliegende Arbeit ein differenziertes Bild. Es steht außer Frage, dass Benz Theresienstadt durch die Klassifizierung als KZ von der Vorstellung eines Ghettos abgrenzen möchte. Auch in der Publikation *Der Holocaust* argumentiert Benz mit einer Klassifizierung als KZ, begründet seine Typologisierung allerdings differenzierter. Theresienstadt wird hier vom nationalsozialistischen Konzept als Ghetto akzeptiert, aber von der Situation eindeutig als KZ klassifiziert:

697 Benz: *Theresienstadt: Ort der deutschen Geschichte*, S. 160.

698 Benz: *Theresienstadt: Ein vergessener Ort der deutschen Geschichte*, S. 12.

699 Ebd., S. 16.

700 Benz: *Theresienstadt: Ort der deutschen Geschichte*, S. 164.

„Ab Ende 1941 diente das Städtchen als Ghetto für Juden aus dem Protektorat Böhmen und Mähren. [...] Der Situation nach ein KZ, unter dem Kommando der SS, außen bewacht von tschechischer Gendarmerie, war der Ort Durchgangsstation und Umschlagplatz für jüdische Menschen.“⁷⁰¹

Theresienstadt war kein Ghetto. Aber es ist schwierig, das Lager unkommentiert als Konzentrationslager zu entlarven, denn die Sachlage ist zu vielschichtig, um sie in den gängigen Begrifflichkeiten fassen zu können. Theresienstadt soll deshalb hier als ein Unikat sui generis, eine Ausnahmeerscheinung betrachtet werden, die sich weder mit dem Begriff 'Ghetto' noch mit dem Begriff 'KZ' definieren lässt. Benz' Entlarvung als 'elendes KZ' kann die Widersprüchlichkeit Theresienstadts nicht verständlich machen und so nicht 'aussöhnen'. Insofern bietet sein Ansatz den Rezipienten keine Lösung an, denn sie müssen sich unkommentiert damit abfinden, dass Theresienstadt zwar offensichtlich anders war als die anderen Lager, dennoch anscheinend nichts weiter als ein Konzentrationslager darstellte. Der vorliegende Ansatz hingegen schlüsselt das Derealisierungsphänomen in seiner Konsequenz auf und legt dadurch die Paradoxie Theresienstadts samt ihrer Auswirkungen offen. Somit wird eine Sensibilisierung für Eigenheiten im Umgang mit dem ehemaligen Vorzeigelager erreicht. Sie verhilft als eine Art 'praktische Anleitung' wiederum zu einer adäquaten Behandlung des diffizilen Gegenstandes.

Sybil Milton äußert sich in ihrem Aufsatz 'Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden' zu einem stilisierten Theresienstadt-Bild. Dabei prägt sie die bereits erwähnte Wendung einer 'Mythologie der Täuschung'. Ausgangspunkt ist für sie die Täuschung durch die Nationalsozialisten, aus der sich eine Mythologie rund um Theresienstadt entwickelte, innerhalb derer das Kulturleben die bedeutendste Rolle einnimmt. Die kulturellen Tätigkeiten seien oft fehlinterpretiert worden und trügen zur 'Nachkriegslegende' bei, dass in Theresienstadt „die Zustände [...] nicht so schrecklich wie die in den polnischen Ghettos waren“⁷⁰². Die Historikern befasst sich zwar wie Benz mit einem stilisierten Bild des Lagers, präzisiert dieses allerdings nicht näher, sondern stellt nur resümierend fest:

„Die Mythologisierung dieser Kunst und des kulturellen Lebens von Terezín hat also dazu beigetragen, daß die wirkliche Rolle von Theresienstadt in der 'Endlösung' oft übersehen wird.“

⁷⁰³

Milton fordert dazu auf, dem spirituellen Widerstand zwar zu gedenken, seine Ermöglichung aber gleichzeitig als Teil der Vernichtung zu begreifen. Das Bild eines

⁷⁰¹ Benz: *Der Holocaust*, S. 81.

⁷⁰² Milton: *Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden*, S. 67.

⁷⁰³ Ebd., S. 68.

'Kulturlagers' wird bei Milton nicht unmittelbar evoziert, dennoch ist das Kulturleben auch für sie Hauptmerkmal der Mythologie. Milton betont nicht direkt das stilisierte Bild, sondern die Teile der historischen Realität, die dadurch vergessen werden könnten.

Der Historiker Michael Philipp thematisiert die stilisierte Präsentation des historischen Theresienstadt in seinem Nachwort zu den Aufzeichnungen des Zeitzeugen Richard Feder. Explizit spricht er eine „bis zur Verharmlosung reichende Fehleinschätzung“⁷⁰⁴ des ehemaligen Lagers an und meint damit eine ihm zufolge heute immer noch präsenste Wahrnehmung als Ghetto für Ältere und Privilegierte. Es entstehe der Eindruck eines „vor allem kulturell bestimmten Aufenthaltortes“⁷⁰⁵. An dieser Stelle evoziert Michael Philipp – ohne den Terminus explizit zu gebrauchen – das Bild eines 'Kulturlagers'. Auch er verweist in diesem Zusammenhang auf die Wendung der 'Mythologie der Täuschung'. Als Ursachenfelder nennt Philipp die signifikante Beschäftigung mit Aspekten des Kulturlebens in Arbeiten der Historiografie sowie die Zeitzeugenberichte, in denen Theresienstadt in Kontrast zu den Erlebnissen in den Vernichtungslagern zu einer Art 'Prolog der Vernichtung' wird. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen zeigt sich das Bemühen des Historikers, das verzerrte Bild zurechtzurücken, indem er Theresienstadts Besonderheiten kontrastierend zu den KZs auflistet, die Lebensbedingungen im ehemaligen Lager aber denen der KZs gleichsetzt. Wie Wolfgang Benz kommt auch Michael Philipp zu dem Schluss, dass Theresienstadt kein Ghetto war. Sein Fazit: Die Bezeichnung 'Ghetto' erweist sich als „unzulässiger Euphemismus“. Damit greift er Richard Feders Definition Theresienstadts auf. Der Zeitzeuge betont in seinem Bericht ausdrücklich den Unterschied zwischen dem Konzentrationslager Theresienstadt und einem Ghetto.⁷⁰⁶ Michael Philipp thematisiert das Stilisierungsphänomen explizit, allerdings nur am Rande. Ihm scheint es eher um eine Bezugnahme auf Richard Feders Bericht zu gehen.

5.1.2 'Ghetto' oder 'KZ'?: Definitionsprobleme

Die Klassifizierung des Lagers Theresienstadt erweist sich als komplexe Problematik; Unsicherheiten im Umgang mit dem Gegenstand sind die Folge. Daraus

704 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 143.

705 Ebd., S. 143.

706 Er orientiert sich an der mittelalterlichen Definition des 'Ghettos', was die Kontrastierung problematisiert.

entsteht wiederum ein ungewollter Nährboden für Stilisierungen im Theresienstadt-Bild. Sowohl in Zeitzeugenberichten und in Forschungsarbeiten als auch innerhalb der medialen Vermittlung ist die Handhabung der Begrifflichkeiten 'Ghetto' und 'KZ' in Bezug auf Theresienstadt uneinheitlich. Eva Mändl Roubíčková konstatiert: „Ob Konzentrationslager oder Ghetto ist bis heute eine offene Auseinandersetzung.“⁷⁰⁷ Es erweist sich daher als sinnvoll, die Verwendung der Begriffe 'Ghetto' und 'KZ' in Bezug auf Theresienstadt vergleichend zu erforschen. Neben die gängigen Termini treten alternative sprachliche Definitionsversuche und Wortkreationen, mit denen der 'Zwischencharakter' des Unikats Theresienstadt gefasst werden soll: ghettoähnliches Lager – Ghetto und KZ zugleich – 'Ghetto' – Sondertypus eines Konzentrationslagers – Ghetto-Lager – Sonderfall eines Ghettos – Konzentrationslager Theresienstadt, das sogenannte Ghetto – ghetto/concentration camp – Lager mit den Haftbedingungen eines KZ – ein als Ghetto getarntes KZ. Erwähnenswert ist die Klassifizierung Theresienstadts in dem von Wolfgang Benz herausgegebenen *Lexikon des Holocaust*. Hier heißt es: „Es existieren noch andere Kategorien von Lagern, die oft als KZ bezeichnet werden, was formal unzutreffend ist. [...]“⁷⁰⁸ Als Beispiel zieht er Theresienstadt heran, das er statt mit entsprechenden Termini anhand der Funktionen definiert: Internierungslager, 'Altersghetto' und Durchgangsstation. So entzieht sich Benz zunächst einer festen Typologisierung, definiert dann allerdings an anderer Stelle Theresienstadt als Sonderfall eines Ghettos und ordnet es unter den Beitrag zum Begriff 'Ghetto'. Das *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa* ist ein weiteres Beispiel für die inkonsequente Nutzung der Typologisierungsbegrifflichkeiten. In der Kapitelüberschrift wird Theresienstadt als Ghetto definiert, im ersten Satz ist die Rede von Theresienstadt als „selbstständiges Konzentrationslager“ und gleichzeitig von dem „Ghetto Theresienstadt“:

„Auf dem Gebiet des Protektorats gab es zwischen 1939 und 1945 nur ein einziges selbstständiges Konzentrationslager, das Anfang 1942 [...] geschaffene Ghetto Theresienstadt.“⁷⁰⁹

Im Text wird dann mehrfach von 'dem Ghetto' gesprochen. Es deutet alles darauf hin, dass der Ausdruck 'Ghetto Theresienstadt' auf die nazistische Terminologie rekurriert, allerdings wird die begriffliche Handhabung in der Publikation nicht explizit erläutert. Auch in den Vorworten zu den Jahrgängen der *Theresienstädter Studien*

707 Mändl Roubíčková: *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'*, S. 235.

708 Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 127f.

709 Kotowski, Elke-Vera/Schoeps, Julius H./Wallenborn, Hiltrud (Hg.): *Länder und Regionen* (Reihe *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa*, Band I), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 148f.

und Dokumente wird Theresienstadt uneinheitlich mal als Ghetto⁷¹⁰ und mal als KZ⁷¹¹ bezeichnet.

Es gibt bislang nur Versuche einer typologischen Abgrenzung Theresienstadts, der auf absehbare Zeit noch enge Grenzen gesetzt sind. Daher erweist es sich als am sinnvollsten, neutral von 'Lager' zu sprechen. In den durch den Holocaust geprägten Begriffen 'Ghetto' und 'KZ' lässt sich das Einzelphänomen nicht fassen. In der vorliegenden Analyse wird daher ausschließlich der Ausdruck 'Lager Theresienstadt' herangezogen. Ausnahmen sind Bezugnahmen und Zitate.

Im Folgenden wird ein repräsentativer Ausschnitt der Rezeption Theresienstadts untersucht, um Aufschluss zu geben über den typologischen Umgang mit dem ehemaligen Lager. Anhand der angeführten Beispiele soll sich zeigen, dass aufgrund der nationalsozialistischen Bestimmung die Klassifizierung Theresienstadts als Ghetto überwiegt. Zeitzeugen wie Außenstehende orientieren sich vielfach automatisch an dem 'gängigen' Begriff. Die ehemaligen Häftlinge haben das Lager durch den Sprachgebrauch der Machthaber als Ghetto kennengelernt, Unbeteiligte nehmen diese Bezeichnung dadurch oft als gegeben. An vielen Stellen wird die Bezeichnung zudem bewusst eingesetzt, um den Scheincharakter Theresienstadts bereits auf etymologischer Ebene zu verdeutlichen. Der Begriff 'Konzentrationslager' dagegen wird meist dann gebraucht, wenn es explizit um Theresienstadt als Ort des Grauens und als Teil der Vernichtungsmaschinerie geht und/oder wenn implizit oder explizit eine Verharmlosung des Lagers vermieden werden soll. Die Definition 'Konzentrationslager' bewirkt dann eine emotionalere und eindringlichere Wirkung auf den Rezipienten. Der Gebrauch des Terminus 'Ghetto' bezieht sich eher auf den grundlegenden Lagercharakter, also den Aufbau, die Struktur und die Funktion Theresienstadts; 'KZ' dagegen auf den tödlichen Holocaust-Hintergrund und die elenden Lebensumstände im Lager. Fakt ist, dass Theresienstadt ursprünglich von den Nationalsozialisten als Ghetto bezeichnet und damit als vermeintliches Ghetto stigmatisiert wurde. Auch wenn Theresienstadt ganz offensichtlich ghettotypische Züge trug, stören sich viele an der Verwendung des Begriffes und stellen ihm antagonistisch die Bezeichnung 'Konzentrationslager' als die entlarvende Wahrheit gegenüber. Die Typologisierung Theresienstadts variiert also nicht nur im Hinblick auf individuelle Einschätzungen und Definitionen, sondern auch im Hinblick auf Kontext und Intention. Durch die Abhängigkeit von dem

710 Vgl. zum Beispiel *Theresienstädter Studien und Dokumente* 2004, S. 7.

711 Vgl. zum Beispiel *Theresienstädter Studien und Dokumente* 2005, S. 9.

Verwendungszusammenhang kann es passieren, dass ein und dieselbe Person Theresienstadt an verschiedenen Stellen als Ghetto und als KZ definiert.

Die eindringliche Verwendung des Begriffs 'KZ' findet sich beispielsweise in Richard Feder kurz nach Kriegsende verfasstem Bericht. Er typologisiert in dem Kontext nicht wissenschaftlich, sondern aufgrund des subjektiv beurteilten Unterschiedes von 'Leben' als Attribut eines Ghettos und 'Vegetieren' als Attribut eines KZ:

„In den Ghettos lebte man, aber in Theresienstadt vegetierte man dahin. [...] Theresienstadt war kein Ghetto, es war ein ordinäres KZ.“⁷¹²

Feder enthebt in seinen frühen Aufzeichnungen die Begrifflichkeiten ihrer eigentlichen Typologisierungsfunktion und macht sie entsprechend der Unmittelbarkeit des gerade erlebten Grauens zu 'Maßeinheiten' des Leids. Auch die Klassifizierung Theresienstadts durch das Internationale Rote Kreuz bei der Übernahme kurz vor der Befreiung spielt für seine Wortwahl eine Rolle. Allerdings misst Feder Theresienstadt an den traditionellen Ghettos, was die Klassifizierung verzerrt und außerhalb dieses speziellen Rahmens unzulässig werden lässt.

Die vorbeugende Funktion des Begriffes 'Konzentrationslager' zeigt sich auch in den rückblickenden Aufzeichnungen von Martha Glass. Die Zeitzeugin befürchtet eine Verharmlosung Theresienstadts durch die Klassifikation als Ghetto und definiert es deshalb explizit als Konzentrationslager:

„Die verharmlosende Bezeichnung 'Ghetto' darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich hier um den Sondertypus eines Konzentrationslagers handelte.“⁷¹³

Glass gebraucht dabei bewusst das Wort 'hinwegtäuschen', denn für sie ist der Begriff 'Ghetto' durch die Täuschung der Nationalsozialisten geprägt und gibt somit nur den Scheincharakter des Lagers wieder. Die Entlarvung Theresienstadts als Sondertypus eines Konzentrationslagers hat bei Glass Priorität, im Anschluss bezeichnet sie Theresienstadt nur noch neutral als Lager.

Die Publikation *Kinder im KZ* lässt bereits durch den Titel keinen Zweifel daran, dass Theresienstadt – dem ein ganzes Kapitel gewidmet wird – ein Konzentrationslager und kein Ghetto war. Der Typus 'Ghetto' wird als Nazi-Klassifizierung betrachtet, die Definition als Konzentrationslager damit erneut zum Instrument der Entlarvung:

„Sie wollten die Tatsache verschleiern, daß das sog. 'Ghetto Theresienstadt', das sie der Welt als Mustersiedlung darstellten, in Wirklichkeit ein Konzentrationslager [...] und eine Etappe des Weges zur geplanten physischen Vernichtung seiner Häftlinge war.“⁷¹⁴

712 Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 103f.

713 Glass: „*Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk*“, S. 31.

714 Stanić: *...und draußen blühen die Blumen*, S. 74.

In dem Ausstellungskatalog *Kinder im KZ Theresienstadt*⁷¹⁵ ist die Klassifizierung durch den Titel noch deutlicher, da die Verbindung von 'Theresienstadt' und 'Konzentrationslager' explizit erfolgt.

Zeitzeugenberichte

Einen Überblick über die Verwendung des Terminus 'Ghetto Theresienstadt' geben zu wollen, wäre eine Sisypusarbeit. Sinnvoller ist es, repräsentative Beispiele anzuführen, um die quantitative Dichte zu verdeutlichen. Am signifikantesten zeigt sich der Gebrauch des Wortes 'Ghetto' in den Zeitzeugenberichten. Die ehemaligen Häftlinge orientierten sich bezüglich der Bezeichnung Theresienstadts vor allem an dem Sprachgebrauch ihrer Unterdrücker. Entweder man kannte in der Isolation des eigenen Lagers den Begriff 'Konzentrationslager' noch gar nicht oder aber man verband ihn in erster Linie mit den Lagern im Osten. Und auch wenn ein Inhaftierter beide Termini kannte und durchschaute, dass Theresienstadt nicht einfach nur Ghetto war, übernahm er dennoch die Bezeichnungen aus Gewohnheit. Stehende Begriffe wie 'Ghettogericht', 'Ghettokronen' oder 'Ghettowache' trugen dazu bei, dass 'Ghetto' ein gängiger Alltagsausdruck wurde und in den Sprachgebrauch der Häftlinge überging. Bis heute haben viele Zeitzeugen diese Typologisierung beibehalten. Wenn es den Zeitzeugen rückblickend aber darum geht, Theresienstadt als tödlichen Teil des Holocaust zu entlarven, betonen auch sie meist explizit Theresienstadts KZ-Charakter und stellen den Begriff 'Ghetto' als Euphemismus heraus. Der Gebrauch von 'Ghetto' erfolgt dagegen immer in einem Kontext, der nicht unmittelbar den Scheincharakter des Lagers betrifft. Entscheidend ist, dass die Zeitzeugen das 'Ghetto' Theresienstadt ebenso bewerten wie das 'KZ' Theresienstadt. Ein Ghetto ist für sie keinesfalls ein harmloserer Ort als ein KZ.

In Paul Aaron Sandforts autobiografischem Roman *Ben – Vogel aus der Fremde*⁷¹⁶ wird Theresienstadt sowohl im Klappentext als auch in Sandforts Ausführungen ausschließlich als Ghetto bezeichnet. Vor allem in allgemeinen Feststellungen zum Lager kommt der Begriff zum Einsatz:

„Schulunterricht ist im Ghetto verboten“ oder „Im Großen und Ganzen war es durch die monatlichen Esspakete nicht mehr so schlimm im Ghetto zu leben wie früher“.⁷¹⁷

715 Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945: *Kinder im KZ Theresienstadt*.

716 Aufgrund seiner autobiografischen Grundlage wird der Roman an dieser Stelle zu den Zeitzeugenberichten geordnet.

717 Sandfort: *Ben – Vogel aus der Fremde*, S. 196 + S. 283.

Auch der Zeitzeuge Peter Erben arbeitet durchweg mit dem Ausdruck 'Ghetto'. Bereits über die Ankunft in Theresienstadt konstatiert er: „Im Ghetto angekommen, wurden wir von Ordnern in unsere jeweilige Kaserne eingeteilt.“⁷¹⁸ Zudem spricht er von der „Ghetto-Verschönerung“⁷¹⁹ und lässt den Begriff auch in einem solchen Zusammenhang unerläutert.

Auch in englischsprachigen Autobiografien, zum Beispiel in *Theresienstadt. Hitler's gift to the jews* von Norbert Troller, ist Theresienstadt das 'ghetto' und wird damit von den 'concentrations camps' abgesondert: „From that time on transports of 1,000 each departed at regular intervals to the Ghetto Theresienstadt.“⁷²⁰ Troller ist sich bewusst, dass er damit die nazistische Terminologie übernimmt, denn er konstatiert im Vorfeld:

„Later on the inmates of the concentration camp, Fortress Theresienstadt, which was called 'Ghetto Theresienstadt' built a single track.“⁷²¹

Durch die vorangestellte Feststellung relativiert und rechtfertigt Troller den konsequenten Gebrauch des Terminus 'Ghetto'.

In der Biografie der Pianistin Alice Herz-Sommer wird ebenfalls durchweg der Terminus 'Ghetto' herangezogen:

„Vor wenigen Wochen hatte Otto Zucker [...] Alice übermitteln lassen, dass sie gleich nach der Ankunft im Ghetto ihr erstes Klavierkonzert geben könnte.“⁷²²

Dabei wird Theresienstadt als Ghetto bewusst von den Konzentrationslagern im Osten abgegrenzt, was allerdings keine Wertigkeit des Grauens mit sich zieht, denn beide Orte bedeuten eine bedrohliche Zukunft:

„Der 'Transport' riss die Menschen aus ihrem vertrauten Umfeld und führte in eine bedrohliche Zukunft im Ghetto von Theresienstadt oder in den Konzentrationslagern im Osten.“⁷²³

Gegen Ende des Buches wird der Begriff 'Ghetto' in einer Textpassage in Anführungszeichen gesetzt. Das erklärt sich aus dem speziellen Zusammenhang, in dem eine vorsichtige Klassifizierung angebracht scheint.

Ähnlich verhält es sich in Carlo Ross' autobiografischem Jugendroman *Im Vorhof der Hölle*. Bereits im Einleitungszitat wird Theresienstadt als Ghetto bezeichnet: „Von vielen Menschen, die in Theresienstadt vegetierten, wurde das Ghetto Vorhof der Hölle genannt.“⁷²⁴ Die Klassifizierung als Ghetto ändert also auch hier nichts an

718 Erben, Peter: *Auf eigenen Spuren*, S. 40.

719 Ebd., S. 50.

720 Troller: *Theresienstadt. Hitler's gift to the jews*, S. 9.

721 Ebd., S. 17.

722 Müller/Piechocki: *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“*, S. 166.

723 Ebd., S. 166.

724 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, Einleitungszitat/Widmung.

der Tatsache, dass man in Theresienstadt nicht lebte, sondern in erster Linie vegetierte. Im Zusammenhang mit der Transport-Thematik wird Theresienstadt dann auch bei Ross als Ghetto von den Konzentrationslagern im Osten abgesondert:

„Mit den Dezembertransporten gingen massenweise Menschen nach Polen ab. Wohl jeder im Ghetto Theresienstadt wusste nun, was in den Konzentrationslagern geschah, und alle lebten in kaum beschreibbarer Angst.“⁷²⁵

In diesem Zusammenhang erhalten die Konzentrationslager im Osten eine bedrohlichere Nuance als das ohnehin grausame Ghetto Theresienstadt. Eine Erklärung für diese spezifische Handhabung der Klassifizierungsbegriffe gibt Ruth Klüger in ihrer bereits erwähnten Autobiografie *weiter leben*:

„Theresienstadt wurde in der Hitlerzeit als Ghetto bezeichnet, heute rechnet man es zu den KZ's. Auch ich nannte es 'Ghetto' und unterschied es von Auschwitz, Dachau und Buchenwald, den KZ's, deren Namen ich kannte. Uns hatte man erst aus unseren Wohnungen vertrieben [...], nun sollten wir in eine jüdische Siedlung verschickt werden. Daher Ghetto. So die Logik. Doch liegt auf der Hand, warum der Ausdruck unzutreffend ist. Ein Ghetto im normalen Sprachgebrauch ist kein Gefangenenerlager von Verschleppten gewesen, sondern ein Stadtteil, in dem Juden wohnten. Theresienstadt hingegen war der Stall, der zum Schlachthof gehörte.“⁷²⁶

Wie Richard Feder orientiert sich Klüger an den traditionellen Ghettos, obwohl es gewinnbringender wäre, Theresienstadt in Bezug zu den Ghettos des Dritten Reiches zu setzen. Die Zeitzeugin bezeichnet Theresienstadt konsequent als 'Konzentrationslager' oder neutral als 'Lager' – allerdings unter der Prämisse, dass KZ nicht gleich KZ ist⁷²⁷.

Die Zeitzeugin Hella Wertheim-Sass differenziert ebenfalls rückwirkend zwischen der Bezeichnung 'Ghetto', die sie während der Inhaftierung für Theresienstadt gebrauchte, und der Klassifizierung als 'KZ', als welches es sich für sie aus der reflektierten Haltung heraus erweist:

„In Theresienstadt sagten wir zu unserem Lager 'Ghetto'. Aber es war bei unserer Gefangenschaft, bei den schlimmen Zuständen und den vielen Toten ein Konzentrationslager.“⁷²⁸

Die Zeitzeugin Charlotte Opfermann differenziert bereits im Untertitel ihrer Publikation *The Art of Darkness* deutlich zwischen dem vermeintlichen 'Paradise Ghetto' und dem 'Nazi concentration camp Theresienstadt'⁷²⁹. Der Terminus 'Ghetto' wird hier von Anfang an fest an den Scheincharakter und das stilisierte Bild des Lagers gebunden. Impetus des Buches ist die Entlarvung des wahren Charakters Theresienstadts, dementsprechend legt Opfermann Wert auf eine exakte

725 Ross: *Im Vorhof der Hölle*, S. 182.

726 Klüger: *weiter leben*, S. 81f.

727 Vgl. ebd., S. 83.

728 Wertheim/Rockel: *Immer alles geduldig ertragen*, S. 47.

729 Opfermann: *The Art of Darkness*, Buchcover.

Typologisierung im Sprachgebrauch. Theresienstadt wird im Verlauf des Buches ausschließlich als 'fortress', 'concentration camp' oder als 'camp' bezeichnet. Nur an einer einzigen Stelle ist von dem Ghetto die Rede: „The Ghetto was a holding facility, never intended to be more than an antechamber of [...] the [...] death camps.“ Der Ausdruck wird an dieser Stelle vermutlich bewusst zur kontrastierenden Entlarvung eingesetzt.

In Philipp Manes' Aufzeichnungen spielt der Gebrauch des Begriffs 'Ghetto' eine besondere Rolle, denn er unterstreicht die an manchen Stellen (ungewollt) verharmlosenden Äußerungen des Zeitzeugen. Vor allem in Zusammenhang mit Aussagen wie „das Ghetto, unsere neue Heimat“⁷³⁰ erhält der Ausdruck eine spezifische Assoziationskraft. Die Begriffe 'Ghetto' und 'Heimat' stehen sich nicht so antagonistisch gegenüber wie 'KZ' und 'Heimat'. Ein Ghetto forciert andere Imaginationen als ein KZ. An anderer Stelle spricht der Gründer der 'Gruppe Manes' von dem „schweren Dasein des Theresienstädter Ghettos“⁷³¹. Er benutzt den Begriff also auch in Zusammenhang mit negativen Äußerungen über das Lager. An anderer Stelle begründet Manes implizit, warum Theresienstadt für ihn zwar ein Gefangenschaft bedeutendes Ghetto, nicht aber ein KZ war. Für die Definition bringt er die Typologisierungsbegriffe bewusst zusammen:

„Wenn wir in Theresienstadt nicht nur das Ghetto, das Gefängnis, das es eigentlich nie gewesen), noch weniger eine milde Art des Konzentrationslagers erblickten, so verdankten wir dies Vergessen Dr. Neuhaus und den Männern der Wissenschaft.“⁷³²

Ein Blick auf die Vernetzung von Herausgeber und Zeitzeugen bezüglich der Typologisierung Theresienstadts zeigt: Die Herausgeber von Autobiografien übernehmen meist den Sprachgebrauch der Zeitzeugen. In den Berichten, in denen überwiegend der Terminus 'Ghetto' gebraucht wird, ist das Lager in den Vorworten sowie in dem Einleitungstext der Buchklappe ebenfalls als Ghetto definiert. Die Herausgeber von Manes' 'Tatsachenbericht' sprechen beispielsweise sowohl im Klappentext der Publikation als auch im Vorwort von dem 'Ghetto Theresienstadt'. Barkow und Leist betonen gleichzeitig die „Errichtung eines vorzeigbaren jüdischen 'Modellghettos'“⁷³³ durch die Nationalsozialisten. Damit wird der Gebrauch begründet und erklärt. Bei Ruth Klüger hingegen heißt es dem Sprachgebrauch der Aufzeichnungen entsprechend: „Mit elf kommt sie ins KZ.“⁷³⁴

730 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 35.

731 Ebd., S. 129.

732 Ebd., S. 198.

733 Ebd., S. 17.

734 Klüger: *weiter leben*, Klappentext.

Wissenschaftliche Publikationen

Einen interessanten Übergang zu der typologischen Handhabung in wissenschaftlichen Publikationen bietet H. G. Adler in seiner Doppelrolle als Wissenschaftler und Zeitzeuge. Adler kommt als Zeitzeuge um den Begriff des 'Ghettos' nicht herum, setzt ihn aber als kritischer Wissenschaftler in Anführungszeichen, um ihn als Ausdruck eines Scheincharakters zu entlarven: „Kultur und dieses 'Ghetto' müssen als unvereinbar erscheinen.“⁷³⁵ Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen definiert Adler Theresienstadt in erster Linie neutral als 'Lager' oder als 'Ghetto' in Anführungszeichen. In Bezug auf die Typologisierungstermini dominiert der analytische Forscherblick.

In der wissenschaftlichen Forschung zu Theresienstadt ist der Umgang mit den Klassifizierungsbegriffen ebenfalls uneinheitlich. In Forschungsbeiträgen zu einzelnen Themenkreisen ist oft eine ähnlich 'unbewusste' Handhabung der Termini festzustellen wie in den Zeitzeugenberichten; in einzelnen Fällen wird sich allerdings auch dort explizit mit einer Typologisierung auseinandergesetzt. In den Lexika und in der Grundlagenliteratur zu Theresienstadt ist der Gebrauch der Termini 'Ghetto' und 'KZ' ein anderer als in den meisten Zeitzeugenberichten und themenbezogenen Publikationen. Hier wird sich in der Regel um eine eindeutige Klassifizierung des Lagers bemüht. Im Brockhaus wird Theresienstadt zwar als 'Ghetto' betitelt⁷³⁶, dabei steht der Terminus allerdings in ersichtlichem Zusammenhang mit der vermeintlichen Klassifizierung durch die Nationalsozialisten. In anderen Artikeln, die Theresienstadt erwähnen, wird das ehemalige Lager folgerichtig konsequent als KZ bezeichnet. Die Handhabung ist für einen informierten Leser erkennbar, bleibt allerdings objektiv betrachtet unkommentiert.

Sybil Milton bezeichnet Theresienstadt in ihrem Aufsatz 'Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden' als Ghetto⁷³⁷. Sie übernimmt den Terminus als nazistische Typologisierung. Um ihre entlarvende Handhabung noch zu unterstreichen, wäre es sinnvoll, den Begriff in Anführungszeichen zu setzen. Auch in *Art of the Holocaust* gehört Theresienstadt zum Kapitel über die Kunst aus Ghettos. Allerdings mit der Bemerkung, dass Theresienstadt „differed from all other ghettos“⁷³⁸.

Einen ähnlichen Weg der Typologisierung Theresienstadts wählt die Malerin und Autorin Mary S. Costanza in ihrer Veröffentlichung *Bilder der Apokalypse*. In der

735 Adler: *Theresienstadt 1941-1945*, S. 584.

736 Brockhaus. *Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 27 TALB – TRY, S. 328.

737 Milton: *Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden*, S. 63-69.

738 Blatter/Milton: *Art of the Holocaust*, S. 55.

Einleitung wird Theresienstadt neutral als Lager gekennzeichnet, und in dem Kapitel über die Künstler von Theresienstadt verzichtet die Autorin auf eine eigene Typologisierung. Stattdessen zitiert sie Reinhard Heydrich: „Theresienstadt könnte sich äußerst gut als ein Ghetto eignen.“⁷³⁹ Und konstatiert dann in Bezug auf dessen Aussage: „... sie sollten die ehemalige Festung in ein ghettoähnliches Lager umwandeln.“⁷⁴⁰ Damit hat die Autorin sowohl die Ghetto-Merkmale als auch den Lagercharakter berücksichtigt. Costanza nutzt die Ausdrucksweise der Machthaber ebenfalls, um den von den Unterdrückern injizierten Charakter des Lagers zu entlarven, wählt aber einen subtileren Weg: Sie lässt die Machthaber selbst ihr Täuschungsobjekt definieren.

Milan Kuna handhabt die Definition Theresienstadts uneinheitlich. Im Inhaltsverzeichnis seiner Publikation *Musik an der Grenze des Lebens* wird Theresienstadt als vermeintliches 'Ghetto' in Anführungszeichen gesetzt, im Folgenden definiert er es entlarvend als „sogenanntes Ghetto“⁷⁴¹. Die Titulierung der Nationalsozialisten wird hier in erster Linie ironisch auf Theresienstadt angewandt. Weiter hinten in der Publikation spricht Kuna dann allerdings unkommentiert von Theresienstadt als einem Ghetto: „Auch in den tristen Mauern dieses Ghettos entfaltete sich die magische Kraft des Theaters.“⁷⁴² Der Autor scheint davon auszugehen, dass seine Typologisierung aufgrund der vorausgegangenen Erläuterungen geklärt ist. Dennoch wäre es sinnvoll, die Handhabung konsequent weiterzuführen und das Wort Ghetto in Anführungszeichen zu setzen. In seinen Ausführungen am Ende des Buches nimmt Kuna seinen anfänglich eingeführten Sprachgebrauch dann wieder auf und gebraucht Anführungszeichen.⁷⁴³

Eva Kolářová bemüht sich in *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge* gleich zu Beginn um eine eindeutige Verortung Theresienstadts innerhalb der Begrifflichkeiten 'Ghetto' und 'KZ':

„Die eigentliche Stadt wurde im Oktober 1941 auf Befehl des Reichsprotektors Heydrich zu einem Ghetto erklärt. In Wirklichkeit ging es um ein von außen bewachtes Konzentrationslager.“⁷⁴⁴

Durch die Erwähnung seiner Funktionen wird Theresienstadt weitergehend definiert und im weiteren Verlauf konsequent als KZ bezeichnet. Plötzlich ist allerdings

739 Costanza: *Bilder der Apokalypse*, S. 141.

740 Ebd., S. 141.

741 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, Inhalt + S. 12.

742 Ebd., S. 170.

743 Vgl. ebd., zum Beispiel S. 182 oder S. 205.

744 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 6.

unkommentiert die Rede von den „Ghettoinsassen“⁷⁴⁵, anschließend wieder von dem „Konzentrationslager Theresienstadt“ und – auf derselben Seite – von der „Geschichte des Ghettos“⁷⁴⁶. Die uneinheitliche Handhabung zieht sich durch die gesamte Publikation. Parallel ist Kolářová bemüht, alternative Definitionen für Theresienstadt zu finden: „Sie entstanden in Theresienstadt, [...] einem Ghetto und KZ zugleich.“⁷⁴⁷ Oder: „Über das Konzentrationslager, das sog. Ghetto, wurde viel geschrieben.“⁷⁴⁸

In einem Beitrag der Kunsthistorikerin und Denkmalpflegeexpertin Astrid Debold-Kritter mit dem Titel 'Festungsstadt – Ghetto – Militärstadt. Historische Forschung und Spurensuche vor Ort' geht es um die städtebauliche Entwicklung Theresienstadts vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Typologisierung ist also primärer Gegenstand des Beitrags – insbesondere unter architektonischen Gesichtspunkten, weshalb Theresienstadt unter dem konzeptionellen Aspekt bereits im Titel als Ghetto definiert wird. Gleichzeitig arbeitet Kritter mit dem Begriff des Konzentrationslagers:

„Die Festungsstadt wurde als Ganzes ein Ghetto zur Vernichtung der Juden. Die Zweckentfremdung der gesamten Stadt zu de facto einem Konzentrationslager dominiert bis heute weltweit die Vorstellung von Theresienstadt.“⁷⁴⁹

Aufgrund des spezifischen wissenschaftlichen Ansatzes und der klaren Definition ist Theresienstadt hier adäquat klassifiziert. Für nicht informierte Laien kann der dominierende Begriff 'Ghetto' dennoch eine verzerrte Vorstellung von Theresienstadt befördern.

Fiktive Bearbeitungen

Ein drittes ergiebiges Forschungsfeld der Typologisierung sind die fiktiven Theresienstadt-Bearbeitungen. Hier überwiegt eine Orientierung an dem Begriff 'Ghetto' als bewusste Anspielung auf die nationalsozialistische Bezeichnung. In den fiktiven Produktionen – vor allem in Parabelstücken – zählt in erster Linie die symbolische Vermittelbarkeit grundlegender Strukturen des Lagers, allen voran des paradoxen Charakters. Durch Übernahme des Naziterminus 'Ghetto' wird auf sprachlicher Ebene eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Kern

745 Kolářová: *Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945*, S. 16.

746 Ebd., S. 24.

747 Ebd., S. 135.

748 Ebd., S. 168.

749 Debold-Kritter, Astrid: *Festungsstadt – Ghetto – Militärstadt. Historische Forschung und Spurensuche vor Ort*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1999*, hrsg. von Miroslav Kárný und Raimund Kemper, Prag 1999, S. 299.

Theresienstadt forciert. Zur Prosa verarbeitet tritt so vor allem der Kontrastcharakter in den Mittelpunkt. In Frido Manns Roman *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* zum Beispiel soll Theresienstadt in seinem Scheincharakter fassbar gemacht werden. Dem Leser wird die Scheinwelt vor Augen geführt, also heißt der Schauplatz dieser Illusion nach dem Willen der Illusionisten: 'Ghetto'. Als Terminus der Machthaber wird 'Ghetto' zum Synonym für die Scheinwelt. Frido Mann klärt bereits auf dem Deckblatt seine Auffassung der Typologisierung des Schauplatzes – eines fiktiv eingefärbten Theresienstadt:

„Schauplatz ist die heute wieder bewohnte Garnisonsstadt Terezín (Theresienstadt) in Nordböhmen, während der Nazi Herrschaft ein als idyllisches Musterghetto aufgemachtes Sammel- und Durchgangslager im Dienste der Endlösung.“⁷⁵⁰

Bereits im darauf folgenden Satz wird Theresienstadt sprachlich zum Ghetto. Es ist die Rede von dem 'Ghetto' und der 'Ghettobewohnerschaft'. Genau genommen ist der Ghetto-Charakter allerdings nur bezüglich der Konzeption ein Sinnbild für die Täuschungsfunktion. Die Nationalsozialisten gingen in ihrem Trugbild noch einen Schritt weiter. Theresienstadt sollte nicht nur Ghetto sein, sondern Musterghetto und vielmehr noch: jüdisches Siedlungsgebiet. Es gilt zu bedenken, dass in fiktiven Bearbeitungen ein 'freiheitlicherer' Umgang mit der Klassifizierung des ohnehin zum Schauplatz verzerrten historischen Ortes erlaubt ist als in wissenschaftlichen Bearbeitungen; vor allem dann, wenn die Typologisierung innerhalb des Geschehens zum Symbol der Handlungsproblematik avanciert.

Ein wichtiger Aspekt ist auch in diesem Zusammenhang das Verhältnis zwischen dem eigentlichen Lager Theresienstadt und dem Gestapogefängnis. In Abgrenzung zu den KZ-Verhältnissen in der Kleinen Festung wird Theresienstadt mehrfach als 'Ghetto' bezeichnet. So heißt das Kapitel, welches die Beziehung beider Stätten in *Theresienstadt – Ein Wegweiser* behandelt, 'Die Kleine Festung und das Ghetto Theresienstadt'. Darin werden Gefängnis und Lager sowohl inhaltlich als auch begrifflich voneinander separiert:

„Die Kleine Festung bildete eine eigene Verwaltungseinheit, die mit dem Alltagsleben im Ghetto wenig zu tun hatte. [...] Das Gefängnis vor den Toren der Stadt, in dem das brutale Regime eines Konzentrationslagers herrschte, bedeutete eine stete Bedrohung für die Insassen des Ghettos.“⁷⁵¹

Diese Beschreibung der Kleinen Festung rückt sie als eine Art Deportationsziel des 'Ghettos' und als Ort mit KZ-Verhältnissen in Richtung der Vernichtungslager im Osten. Kontrastierend dazu wird Theresienstadt als 'Ghetto', sogar als 'Stadt',

750 Mann: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, Klappentext.

751 Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 121.

bezeichnet und auch in seiner Beschaffenheit von den Konzentrationslagern abgesondert. Eine Trennung zwischen Kleiner Festung und Lager ist wichtig, darf allerdings nicht zu einer Stereotypisierung 'Kleine Festung = KZ' und 'Theresienstadt = Ghetto' führen.

Der Historiker Peter Klein geht in einem 2005 in den TSD veröffentlichten Aufsatz spezifisch der Frage 'Theresienstadt: Ghetto oder Konzentrationslager?' nach. Direkt zu Beginn seiner Ausführungen konstatiert er, Theresienstadt sei in der Literatur immer wieder als KZ bezeichnet worden. Dies führt er auf einen 1981 in der Zeitschrift *Judaica Bohemiae* erschienen Beitrag zurück, in dem Miroslav Kárný das Lager über eine ungewöhnliche Typologisierung als KZ definiert. Kárný lege hierin fest,

„die von den Nationalsozialisten errichteten Ghettos seien lediglich ein bestimmter Typ Konzentrationslager gewesen. Der Begriff 'Ghetto' sei hier nur zur Verschleierung verwendet worden. [...] Manche Ghettos seien geradezu als 'Lager' gegründet und der Begriff 'Ghetto' nur formell verwendet worden. Gerade hierfür sei Theresienstadt ein ausgeprägtes Beispiel.“⁷⁵²

Klein empfindet diesen Definitionsansatz als in die Irre führend und begründet im Folgenden, warum Theresienstadt kein KZ, sondern ein Ghetto sei. Dazu betrachtet er insbesondere die Gründung des Lagers. Reinhard Heydrich hatte bei der Umfunktionierung Theresienstadts bereits den Erfahrungshorizont anderer Ghettos und konnte Probleme so von vornherein ausschalten. Das macht Theresienstadt zu einer Mustereinrichtung: „Für die historische Forschung bedeutet dies, dass Theresienstadt als ein Musterghetto der Sicherheitspolizei und des SD gelten muss.“⁷⁵³ Theresienstadt entsprach aber nicht nur seinem Aufbau nach einem Musterghetto, sondern hatte zudem laut Klein nie die Aufgabe typischer Konzentrationslager. Theresienstadt war kein Ort des Massenmordes und Produktionsstandort durch sklavenartige Zwangsarbeit.

Die Schwierigkeiten einer exakten Verortung Theresienstadts innerhalb des Holocaust sind in Forschung wie in Erinnerungskultur spürbar und scheinen unabhängig vom Entstehungsort und der Entstehungszeit der Publikationen. Eine uneinheitliche Handhabung der Begrifflichkeiten ist signifikant zu beobachten. Kein anderes Lager der Nationalsozialisten ist mit diesem Einzelphänomen vergleichbar. Aus diesem Grund finden sich neben der begrifflichen Klassifizierung oft Aussagen bezüglich der Einzigartigkeit Theresienstadt, was zu einer Art Relativierung des

⁷⁵² Klein, Peter: *Theresienstadt: Ghetto oder Konzentrationslager?*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente* 2005, S. 111.

⁷⁵³ Ebd., S. 115.

jeweiligen Definitionsversuches führt. Für ein Unikat wie Theresienstadt erweisen sich zwei Lösungswege als sinnvoll: Theresienstadt sollte entweder neutral als Lager bezeichnet werden, oder es muss eine eigene Definition erhalten.

Die Definitionsprobleme sind ein häufig überangenes wenn auch ein Grundsatzproblem. Daher sollte auf den uneinheitlichen Umgang aufmerksam gemacht werden, um so die Unsicherheiten im Umgang mit Theresienstadt als mögliche Quelle und als Anzeichen von Derealisierungen des historischen Ortes sichtbar zu machen und dafür zu sensibilisieren. Denn letztlich rufen die Begrifflichkeiten unterschiedliche Assoziationen hervor und evozieren so bestimmte Imaginationen. Dabei spielen unter anderem stereotypisierte Vorstellungsmuster wie 'Ghetto = Warschau' und 'KZ = Auschwitz' eine Rolle. Die Schwierigkeiten der Typologisierung und die uneinheitliche Handhabung der Termini erweisen sich als nicht zu unterschätzender Ausgangspunkt für Deformationen des Geschichtsbildes. Eine Sensibilisierung für den Gegenstand Theresienstadt muss also bereits bei der Typologisierung ansetzen.

5.1.3 Thematisierung der Lebensbedingungen: *Explizite Äußerungen über erträglichere Verhältnisse*

In *Kinder im KZ Theresienstadt* heißt es: „Ja, sicher, wenn eins schlechter ist, ist auch ein anderes besser, nicht?“⁷⁵⁴ Bereits die Komparativform zeigt: Äußerungen über 'erträglichere Verhältnisse' in Theresienstadt resultieren immer aus einem Vergleich, der meist über eine implizite Gegenüberstellung mit den Lagern im Osten erfolgt. Die Aussagen werden dadurch relativiert und aus der speziellen Konstellation erklärt. Dennoch äußert sich auch in ihnen das Stilisierungsphänomen, denn sie versuchen, der starken Betonung des kulturellen Lebens gerecht zu werden, und tragen so letztlich zu einer einseitigen Konstruktion des Theresienstadt-Bildes bei. Sie sollten deshalb aufmerksam wahrgenommen werden.

Komparative Termini wie 'besser', 'erträglicher', 'günstiger' oder 'mit größerer Überlebenschance' dominieren die vergleichenden Äußerungen zu den Lebensbedingungen in Theresienstadt. Sie finden sich vor allem in Publikationen mit einem übergreifenden Thema sowie in Lexika, Handbüchern und Ausstellungskatalogen. Diese Bücher müssen eine grundsätzliche Aussage über Theresienstadt treffen oder eine – oft möglichst knappe – Definition des ehemaligen

754 Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945: *Kinder im KZ Theresienstadt*, S. 52.

Lagers geben. In Lexika werden zudem häufig auch die anderen Lager erwähnt, was eine vergleichende Absetzung ohnehin notwendig macht. Einige Beispiele sollen die vergleichenden Aussagen zu den Lebensbedingungen belegen, charakterisieren und zeigen, wie sie in den Gesamtzusammenhang eingebunden werden.

Eva Mändl-Roubíčková berichtet im Nachwort zu *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'*:

„Auch wenn in Theresienstadt die Bedingungen für viele Häftlinge besser waren als in den Konzentrationslagern oder gar in Auschwitz, wurde das Leben durch Bedingungen erschwert, 'under which life could not flourish'.“⁷⁵⁵

Entscheidend für die adäquate Einordnung dieser Aussage sind die Einschränkungen, die sie beinhaltet. Mändl-Roubíčková betont im zweiten Teil des Satzes, dass die Bedingungen, wenn auch besser als in den Konzentrationslagern, dennoch so schlecht waren, dass sich das Leben nicht entfalten konnte. Zudem bezieht die Zeitzeugin ihre Aussage zwar auf viele, nicht aber auf alle Häftlinge. Das heißt, sie berücksichtigt die außergewöhnliche Spannbreite an Lebensmustern in Theresienstadt. Außerdem relativiert Mändl-Roubíčková ihre Aussage durch die Kontrastierung mit Vernichtungslagern.

Im Katalog zur Ausstellung *Vom Bauhaus nach Terezín* wird im Vorwort der Zeitzeuge Fritz Rothgießer zitiert: „Sicher gab es Lager, in denen das Leben unerträglicher war.“⁷⁵⁶ Interessant ist, dass die Lebensbedingungen hier über die Verhältnisse in anderen Lagern beschrieben werden. Somit wird nur impliziert, dass die Lebensbedingungen in Theresienstadt erträglicher waren als in anderen Lagern. Milan Kuna findet ebenfalls einen subtilen Weg, um die Lebensbedingungen in Theresienstadt von denen in anderen Lagern abzusondern, ohne sie explizit als erträglicher einzustufen:

„Außer in Theresienstadt, wo besondere Bedingungen herrschten, konnten es die Häftlinge in den Lagern kaum wagen, ihre unmittelbaren Eindrücke und ihre Gemütsverfassung niederzuschreiben.“⁷⁵⁷

Das ist insofern eine geschickte Formulierung, als sie lediglich aussagt, es hätte in Theresienstadt in irgendeiner Art und Weise anders geartete Bedingungen gegeben, die nicht näher präzisiert werden. Implizit lässt sich ableiten, dass sie aus der Täuschungsfunktion entstanden und sich vor allem im kulturellen Bereich äußerten.

In Band II des *Handbuchs zur Geschichte der Juden in Europa* werden die Lebensbedingungen mit einem paradiesischen Zustand assoziiert. Dies ist

755 Mändl Roubíčková: *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'*, S. 217.

756 Heuberger: *Vom Bauhaus nach Terezín*, S. 7.

757 Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, S. 148.

problematisch in Bezug auf den Mythos vom Paradies-Ghetto, dennoch adäquat integriert, denn die Aussage präsentiert sich als Einschätzung der Zeitzeugen:

„Trotz der im Ghetto herrschenden Enge [...] und trotz der daraus resultierenden unerträglichen hygienischen Bedingungen [...] erschien den Häftlingen, die aus anderen Lagern hierher gebracht wurden, Theresienstadt oft wie ein unwirkliches Paradies. Das Ghetto befand sich weitgehender als andere Lager in jüdischer Selbstverwaltung.“⁷⁵⁸

Mit Hilfe dieser Formulierung können erträglichere Lebensbedingungen angesprochen werden, ohne sich des Vorwurfs einer Stilisierung schuldig zu machen, denn es handelt sich um eine Aussage aus der Perspektive der Häftlinge. Zudem wird betont, dass es sich um einen rückwirkenden Eindruck handelt. Der letzte Satz des Zitats deutet schließlich doch eine direkte Wertung der Lebensbedingungen an, denn: Wenn sich Theresienstadt weiter gehend als andere Lager in jüdischer Selbstverwaltung befand, dann folgt daraus, dass sich die Häftlinge größtenteils selbst verwalten konnten.

In Guido Knopps Publikation *Holokaust* heißt es: „Sie kamen in das Altersghetto Theresienstadt, wo die Überlebenschance höher war als in anderen Lager.“⁷⁵⁹ Mit einer Einschätzung der Überlebenschancen trifft der ZDF-Historiker eine Aussage über die Lebensbedingungen in Theresienstadt. Denn wenn die Chance zu überleben dort größer war als in anderen Lagern, dann muss das folglich auch mit den Lebensbedingungen zusammenhängen. Knopp ist insofern Recht zu geben, als Theresienstadt ein Durchgangs- und kein Vernichtungslager war, der Terminus 'Altersghetto' sollte allerdings in Anführungszeichen gesetzt werden. Anders herum verfährt die Autorin Anita Franková im Nachwort der Publikation *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen*. Sie betont die erträglicheren Lebensbedingungen im Kontrast zu der hohen Todesrate:

„Obgleich die Lebensbedingungen in Theresienstadt erträglicher waren, hatte das Ghetto eine verhältnismäßig hohe Todesrate. [...] Theresienstadt erfüllte, so wie alle anderen Konzentrationslager, seine wichtigste Aufgabe, die Häftlinge zu dezimieren.“⁷⁶⁰

Der Terminus 'verhältnismäßig' schränkt die Kontrastierung ein, dennoch stellt Franková über die 'Dezimierung' der Opfer den Bezug zu den anderen Lagern her. Durch die unmittelbare Gegenüberstellung von 'erträglicheren Bedingungen' und 'hoher Todesrate' gleicht sie die Gewichtung ihrer Äußerung aus.

758 Kotowski, Elke-Vera/Schoeps, Julius H./Wallenborn, Hiltrud (Hg.): *Religion, Kultur, Alltag* (Reihen *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa*, Band II), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001, S. 149.

759 Knopp, Guido: *Holokaust*, Wilhelm Goldmann Verlag, München 2001, S. 206 (Verweis auf S. 202).

760 Volavková: *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen*, S. 81.

Ähnlich verhält es sich im Vorwort der Publikation *Theresienstadt – Ein Wegweiser*. Auf die Kommentierung der Lebensverhältnisse folgt unmittelbar eine Betonung des tödlichen Grauens – in diesem Fall durch eine Hervorhebung des Übergangscharakters Theresienstadts:

„Die dort herrschenden relativ günstigen Umstände waren für die Inhaftierten Juden nur eine Übergangssituation aus der Freiheit in die Gaskammern von Auschwitz.“⁷⁶¹

Mit der Formulierung 'relativ günstige Umstände' wird der Vergleichsstatus aufgehoben, allerdings ist die Äußerung ohne die Komparativform als problematisch einzustufen. Durch die beiden Aspekte 'erträglichere Verhältnisse' und 'Durchgangsstation' wird das Bild des 'Vorraums zur Hölle' skizziert, welches im Folgenden eine Erwähnung des reichen Kulturlebens zulässt – allerdings als Kultur „im Schatten des Galgens“⁷⁶². Auch hier also das 'Zugeständnis' erträglicherer Verhältnisse, aber unter der Prämisse der explizit thematisierten tödlichen Realität.

In vielen Fällen erfolgt der Versuch einer adäquaten Einordnung der Bedingungen in Theresienstadt über eine Betonung der Ungewöhnlichkeit und Einzigartigkeit des ehemaligen Vorzeigelagers, meist direkt im Anschluss an die Äußerung über erträglichere Verhältnisse. So zum Beispiel im umstrittenen 'Tatsachenbericht' von Philipp Manes, in dem es heißt:

„Daran sollen wir immer denken! Wir haben bessere Bedingungen, haben ein Stückchen Freiheit! Und die wollen wir uns erkämpfen und erhalten.“⁷⁶³

Manes vergleicht zwar mit Kriegsgefangenenlagern, setzt mit seiner Aussage Theresienstadt aber letztlich von allen Lagern ab. Mit dem Hintergrundwissen über Manes' kulturell bestimmtes Dasein in Theresienstadt lässt sich auch hinter dieser Aussage der kulturelle Freiraum identifizieren. Das rechtfertigt die Äußerung ein Stück weit, dennoch bleibt sie in ihrer fast zu Dankbarkeit anregenden Formulierung problematisch.

Neben den erwähnten Äußerungen zu den Lebensbedingungen in Theresienstadt existieren zahlreiche Betonungen der Grausamkeit und Unmenschlichkeit der dortigen Verhältnisse. So konstatiert Michael Philipp im Nachwort zu den Aufzeichnungen Richard Feders, dass Theresienstadt die wesentlichen Kriterien eines Konzentrationslagers erfüllte. Dazu zählen für ihn unter anderem die unmenschlichen Lebensbedingungen⁷⁶⁴. Auch in Wolfgang Benz' *Lexikon des*

761 Huppert/Drori: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, S. 10.

762 Ebd., S. 10.

763 Manes: *Als ob's ein Leben wär*, S. 110.

764 Vgl. Feder: *Jüdische Tragödie – Letzter Akt*, S. 245.

Holocaust wird Theresienstadt in puncto Lebensbedingungen bewusst in die Nähe der Konzentrationslager gerückt: „Tatsächlich unterschieden sich die Lebensbedingungen in den überbelegten Kasernen in T. (Theresienstadt) kaum von denen im [...] Konzentrationslager.“⁷⁶⁵ Allerdings bezieht sich diese Äußerung vor allem auf die Lage in den überfüllten Kasernen. An anderer Stelle der Publikation wird Theresienstadt von anderen Lagern abgegrenzt.

Am häufigsten finden sich Aussagen der Art: „Trotz der schlimmen Lebensbedingungen wurde in Theresienstadt dies oder jenes erreicht“. Sie beziehen sich vor allem auf die kulturellen Leistungen und stellen ein alternatives Vorgehen zur Wertschätzung der Theresienstädter Kultur dar. So heißt es beispielsweise in dem Band *Zeichne was du siehst* in der Bildunterschrift der Zeichnung 'Eine Oper auf dem Dachboden': „Trotz der unmenschlichen Lebensbedingungen gab es in Theresienstadt ein reichhaltiges Kulturleben.“⁷⁶⁶ Kathy Kacer formuliert es in ihrem Jugendroman *Die Kinder aus Theresienstadt* ähnlich, nutzt aber die Substantivform:

„All diesen schrecklichen Umständen zum Trotz fanden in Theresienstadt einige absolut unglaubliche Ereignisse statt. Im Getto gab es Musik, Kunst, Theater und andere kulturelle Veranstaltungen.“⁷⁶⁷ [sic]

Oft wird der Terminus 'trotz' bewusst erweitert zu einer Trotzreaktion – einer Art von Widerstand gegen das Lagerleben. Andere Textpassagen implizieren die gleiche Aussage, arbeiten aber nicht explizit mit dem Terminus 'trotz'. So erklärt die Hauptprotagonistin Clara in *Die Kinder aus Theresienstadt* ihrer Freundin: „Oh, du würdest dich wundern, was alles möglich ist – sogar hier in Terezín.“⁷⁶⁸ Die Kinderoper *Brundibár*, auf die sie hier anspielt, war also möglich trotz des Lagers als Inszenierungs- und Aufführungsort. Auch Ruth Klüger drückt dieses 'trotz' in ihrer Autobiografie *weiter leben* implizit aus:

„Aber wie kommt sie dazu, so mit mir zu reden, wenn doch alles, was von den Deutschen kam, ein einziges Elend war, und das Gute nur von uns, den Gefangenen? [...] Was gut war, ging von unserer Selbstbehauptung aus.“⁷⁶⁹

Die Zeitzeugin betont im Besonderen den Unterschied zwischen 'aufgrund der Verhältnisse' und 'trotz der Verhältnisse'. Auch Ulrike Migdal impliziert in ihren Ausführungen das 'trotz', indem sie die Lebensumstände anschaulich skizziert und die Leistungen der Opfer vor diesem Hintergrund als eine Art Wunder definiert:

765 Benz: *Lexikon des Holocaust*, S. 232.

766 Weissová: *Zeichne, was du siehst*, Zeichnung 51.

767 Kacer: *Die Kinder aus Theresienstadt*, S. 11.

768 Ebd., S. 213.

769 Klüger: *weiter leben*, S. 103.

„An ein Wunder grenzt es da, daß Menschen, die tagtäglich von ein, zwei Näpfen Wassersuppe mit ein paar faulen Kartoffelschalen drin und einem Stück Brot ihre geschwächten Körper unterhalten, zudem [...] schwerste Zwangsarbeit leisten mußten, Theater spielten, tanzten, dichteten, Opern aufführten, Kabarett machten, Konzerte gaben, malten, komponierten, Kunstwerke schufen.“⁷⁷⁰

Daneben setzt auch Zdenek Lederer das Kulturleben in Verhältnis zu den Lebensbedingungen. In seinen Aufzeichnungen heißt es:

„The most amazing aspect of the cultural life in Theresienstadt was the fact that the adverse material and psychological conditions prevailing in the Ghetto did not thwart its development.“⁷⁷¹

In der Theresienstadt-Rezeption wird entweder versucht, Theresienstadt – vor allem in Bezug auf die Lebensverhältnisse – von den anderen Lagern abzugrenzen, um so dem Kulturleben gerecht zu werden, oder die schlimmen Bedingungen mit den kulturellen Leistungen in einen glaubwürdigen Bezug zu bringen. Die Akzentsetzung wird entweder terminologisch umgesetzt oder implizit erwähnt. Vor allem in der ersten Herangehensweise zeigt sich das Stilisierungsphänomen, denn Aussagen über erträglichere Verhältnisse in Verbindung mit dem Wissen über das einzigartige Kulturleben und seine ausgeprägte Adaption in allen Bereichen von Forschung und Erinnerungskultur können ein falschen Eindruck des historischen Ortes evozieren.

5.1.4 Zeitzeugen melden sich zu Wort: Äußerungen zu einem stilisierten Theresienstadt-Bild

Wie gehen die Zeitzeugen selbst mit der Gefahr einer stilisierten Theresienstadt-Präsentation um? Einige Zeitzeugen äußern sich explizit zu dieser Befürchtung, vor allem in Berichten und Interviews aus den letzten zwei Jahrzehnten. Erst in dieser Phase hat sich das Stilisierungsphänomen herausgebildet und in der öffentlichen Rezeption bemerkbar gemacht. Meist finden sich explizite Hinweise in Vor- oder Nachworten von Wissenschaftlern, aber auch Zeitzeugen selbst zeigen das Bedürfnis, sich in ihren Autobiografien – explizit oder implizit – zu dem stilisierten Bild Theresienstadts zu äußern. Eine 'Angst' der Überlebenden vor der Entwirklichung des historischen Ortes ist in zahlreichen Zeitzeugenberichten spürbar, auch wenn die Autoren das Stilisierungsphänomen oft selbst nicht erwähnen. Die Befürchtungen gehen meist einher mit einer Klarstellung und Korrektur des Geschichtsbildes.

Der Zeitzeuge Norbert Fryd berichtet von einem Erlebnis, das die Befürchtungen der Zeitzeugen zum Ausdruck bringt:

⁷⁷⁰ Und die Musik spielt dazu, hrsg. von Ulrike Migdal, S. 12.

⁷⁷¹ Lederer: *Ghetto Theresienstadt*, S. 125.

„Noch heute treffe ich immer wieder Bekannte, die mir zuflüstern: 'Ich habe niemals in meinem Leben an so vielen kulturellen Veranstaltungen teilgenommen wie damals in Theresienstadt.' Sie sagen das scheinbar mit einem schlechten Gewissen, aus Angst, daß Fremde die Situation im getto mißverstehen könnten, daß Fremde wirklich glauben könnten, Theresienstadt sei, wie die Nazis behaupteten, ein 'Theresienbad' gewesen, nur weil das kulturelle Niveau dort so hoch war. Daher möchte ich es hier noch einmal sagen: Wenn Theresienstadt nicht die Hölle selbst war, wie Auschwitz, dann war es das Vorzimmer zur Hölle.“ [sic]⁷⁷²

Auch die Zeitzeugen ahnen, wie andere – vor allem außenstehende – Menschen auf die Tatsache der einzigartigen Kulturarbeit Theresienstadts reagieren werden. In dem bereits 1968 entstandenen Aufsatz von Fryd wird das Phänomen nur indirekt angesprochen, es lässt sich allerdings an den Befürchtungen ablesen. In den Aufzeichnungen von Martha Glass wird das stilisierte Bild direkt angesprochen:

„Die vielen kulturellen Aktivitäten, die im Lager stattfanden, haben später den Eindruck entstehen lassen, in Theresienstadt sei alles 'nicht so schlimm gewesen'. Wenn man die Lagerverhältnisse freilich genauer betrachtet, so erweist sich die Annahme als falsch.“⁷⁷³

Glass thematisiert die Problematik eines stilisierten Geschichtsbildes explizit und betont im selben Atemzug, dass sich diese Vorstellung des historischen Ortes Theresienstadt bei genauerem Hinsehen – insbesondere in Bezug auf die Lebensbedingungen – als falsch erweist.

Charlotte Opfermann kritisiert das heutige Theresienstadt-Bild am deutlichsten. Sie hat, wie bereits erwähnt, ihre gesamte Autobiografie *The Art of Darkness* in den Dienst der Entlarvung dieser Entwirklichung gestellt. Ihre Sichtweise ist stellenweise ungewöhnlich konsequent und sie geht von einem heutigen Theresienstadt-Bild aus, das es so nicht gibt. Sowohl ihre Beschreibung des damaligen Theresienstadt als auch ihre Einschätzung der heutigen Präsentation sind Extreme, dennoch erfasst und analysiert Opfermann die Grundproblematik anschaulich:

„Starting in 1942, the camp's SS commanders [...] permitted these strictly controlled and carefully supervised cultural activities. This fact and certain surviving documents form the basis of the claim that this place of death for most was a 'Model Ghetto', a place where culture and intellectual freedom reigned supreme which...gave hope and a will for survival to many. Nothing could be further from the truth. From intimate, personal knowledge of the circumstances [...] I call those statements 'misguided whitewashing, at best, or outright naive, if not even completely foolish.'“⁷⁷⁴

Opfermann spricht das verzerrte Bild an, beurteilt es und stellt es klar. An anderer Stelle thematisiert sie die Ungewolltheit eines entwirklichten Theresienstadt-Bildes, führt es allerdings auf eine unreflektierte Annahme des Trugbildes durch gutgläubige Menschen zurück. In Wahrheit ist die Entstehung der Stilisierung weitaus komplexer und besteht nicht aus einer Adaption des nationalsozialistischen Blendwerks. Zudem

⁷⁷² Kultur in Theresienstadt, S. 12f.

⁷⁷³ Glass: „Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk“, S. 50.

⁷⁷⁴ Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 58.

charakterisiert Opfermann die unrealisierte Konstruktion des historischen Ortes Theresienstadt als eine Art Langzeitsieg der Täter, der die Opfer nun auch noch einem verzerrten Geschichtsbild aussetzt:

„Good people everywhere are willing, even anxious, to believe the tales spun by and for Eichmann [...]. Long lists, mountains of documents and film fragments are cited as 'proof' for the 'rich cultural life' that he graciously permitted the victims to enjoy. [...] The message still supports the claims of deniers and belittles the crimes. [...] Their (Eichmann, Goebbels, Hitler usw.) victims have not only lost their lives, their loved ones and their property. They are at risk of being victims of distorted history as well.“⁷⁷⁵

Interessant ist, dass Charlotte Opfermann in ihrem Bericht die Gefahr eines Missbrauchs des stilisierten Bildes durch Holocaust-Leugner anspricht. Diese Befürchtung ist naheliegend, wird aber an kaum einer anderen Stelle thematisiert. Das gilt auch für wissenschaftliche Bearbeitungen mit einigen wenigen Ausnahmen wie Maja Suderland. In ihrer Publikation *Territorien des Selbst* heißt es:

„Die in den autobiographischen Berichten oft ausführlich dargestellten und für die persönliche Erinnerungsarbeit so wichtigen kulturellen Aktivitäten in den Konzentrationslagern laufen leider auch heute immer noch Gefahr, den nimmermüden Leugnern und Relativierern eine Steilvorlage zu liefern, indem sie völlig missverstanden werden.“⁷⁷⁶

5.2 Das stilisierte Bild: *Oxymoron 'Kultur-Lager'*

Die nationalsozialistischen Lager waren der Vernichtung wegen errichtet, sie hatten niemals die Aufgabe, Kultur von den 'Feinden des Reiches' produzieren zu lassen, und sie besaßen nie einen Kulturarbeit begünstigenden Charakter. Ein 'Kulturlager' wie es die Nationalsozialisten inszenierten, kann es daher nicht geben. Ein freiheitlicher kulturbestimmter Ort wäre niemals ein Lager, sondern eher ein Konservatorium, eine Künstlerkolonie, eine Akademie oder eine Schule.

Das Trugbild der Nationalsozialisten wird häufig als eine Art 'Kulturlager' beschrieben. Allerdings gingen die Machthaber einen Schritt weiter und präsentierten ihr Vorzeigelager darüber hinaus als jüdisches Siedlungsgebiet. Das unterstrich den freiheitlich selbstbestimmten Aspekt des Trugbildes und lenkte den Blick weg von der Vorstellung eines Gefangenschaft bedeutenden Lagers. Heute tritt der Begriff 'Kulturlager' daher eher in Verbindung mit dem stilisierten Theresienstadt-Bild in Erscheinung: Mit der am Trugbild der Nationalsozialisten orientierten Begriffsbildung soll eine Grundlage zur Bewertung und Definition der Präsentation und Positionierung Theresienstadts in der gegenwärtigen Öffentlichkeit geschaffen werden.

⁷⁷⁵ Opfermann: *The Art of Darkness*, S. 110.

⁷⁷⁶ Suderland: *Territorien des Selbst*, S. 27.

Herangezogen wird die Umschreibung daher vor allem dann, wenn die augenscheinlich stark stilisierte Präsentationsweise des historischen Ortes kritisiert werden soll. Die Wortschöpfung ist kein bewusst angewandtes rhetorisches Mittel, um irgendwelche tieferen Zusammenhänge aufzuzeigen, sondern der Versuch, eine verzerrte Geschichtsvorstellung begrifflich fassbar zu machen.

Die Wirkung verläuft dabei wesentlich über die Entlarvung des Terminus 'Kulturlager' als Oxymoron. Ein Oxymoron ist eine rhetorische Figur, in der zwei einander widersprechende Begriffe verbunden sind. Im Fall der Begriffsbildung 'Kulturlager' ist die Sachlage diffiziler, denn die Termini 'Kultur' und 'Lager' werden erst in ihrem speziellen geschichtlichen Zusammenhang zu Antagonisten. Die Bezeichnung als Oxymoron wird vor allem auf symbolischer Ebene verständlich, denn genau der Vergleich mit einem Oxymoron macht die Abwegigkeit der Vorstellung eines 'Kulturlagers' deutlich.

Der Terminus 'Kulturlager' wird angewandt, um einen Zustand zu beschreiben, in dem das kulturelle Leben zu Unrecht in den Mittelpunkt gestellt wird – was den historischen Ort verzerrt. Die Unvereinbarkeit der Theresienstädter Kulturarbeit mit der Funktion des Lagers innerhalb des Vernichtungsapparates und den wahren Verhältnissen innerhalb der Festungsmauern evoziert eine Verschiebung hin zum Kulturleben. Der Erinnerungsort 'Theresienstadt' steht als postproduziertes Konstrukt in der Öffentlichkeit zwar als ein durch Kulturschaffen gekennzeichneter Ort dar, es bleibt dabei aber immer als nationalsozialistisches Lager evident – als Teil des Holocaust und damit als eindeutig negativ besetzter Ort. Das Theresienstadt-Bild erhält also eine falsche Schwerpunktsetzung, nicht aber eine neue Charakterisierung. Zudem bedingen letztlich nur einzelne Aspekte des Kulturlebens wie *Brundibár* oder die Zeichnungen die Schwerpunktsetzung. Es handelt sich in dem Sinne also eigentlich um keine 'gesamtkulturelle' Schwerpunktsetzung, weshalb sich eine differenziertere Typologisierung des stilisierten Bildes als sinnvoll erweist.

Insofern wird der Terminus 'Kulturlager' in vorliegender Arbeit aufgegriffen, aber nicht auf das heutige Bild von Theresienstadt angewandt. Stattdessen arbeitet die Analyse das irrealen Bild über den Mechanismus der ungewollten Stilisierung heraus. So zeigt sich die problematische kulturelle Schwerpunktsetzung, ohne dass sie begrifflich fassbar gemacht wird. Eine Etablierung des Begriffes 'Kulturlager' birgt eine gewisse Gefahr, denn: Das Stilisierungsphänomen ist evident und im kollektiven Bewusstsein vieler verankert. Durch die etymologische Fassbarkeit als 'Kulturlager'

wird es benennbar, was eine Bekanntmachung des verzerrten Bildes letztlich sogar begünstigen könnte.

Letztendlich geht es in erster Linie darum, Theresienstadt als Oxymoron zu begreifen und zu akzeptieren. Das antagonistische Spannungsfeld 'Kultur und Lager', das Theresienstadt prägt, bedingt das stilisierte Bild. Dennoch sollte daraus nach Möglichkeit kein stehender Begriff hervorgehen. Das verneint die rhetorische Frage im Titel vorliegender Arbeit auch noch einmal auf einer zweiten Ebene: Theresienstadt war nicht nur kein 'Kulturlager', sondern steht auch heute nicht als solches da. Eine etymologische Definition verursacht eine Einschränkung der Differenzierungsflexibilität im Umgang mit dem Charakter Theresienstadts. Livia Rothkirchen bringt es auf den Punkt:

„Obwohl paradox, ist Theresienstadt in das allgemeine Bewußtsein als Oxymoron eingegangen, dank dem schöpferischen Elan der Insassen in diesem Grenzgebiet des Lebens. – Die Kontraste und doppelten Assoziationen, die sie verstandsmäßig und gefühlsmäßig hervorrufen, sind nicht aus dem Gedächtnis zu löschen: 'Peststadt' und 'Kulturstadt'; 'Freizeitgestaltung' und 'Mordsunterhaltung'. Die einzige Stelle auf der Karte der deutschen Konzentrationslager, die zugleich ein Lächeln und das Gespött des Couplets und eine Träne hervorruft.“⁷⁷⁷

5.3 Ungewollter Effekt: Die *Unvorsätzlichkeit der Stilisierung*

Der grundlegendste Aspekt der vorangegangenen Analyse ist die bereits in der Einleitung kurz vorweg genommene Tatsache der Unabsichtlichkeit. Es hat sich herausgestellt, dass die stilisierte Präsentation Theresienstadts auf Effekten beruht, die schwer beeinflussbar sind und größtenteils aus den schwierigen Gegebenheiten resultieren. Die Historie selbst legt den Grundstein für das Phänomen, die Faktoren und ihre Auswirkungen sind damit festgelegt, und es ist innerhalb der Rezeption nur schwer realisierbar, die Entwicklungen aufzuhalten. Nicht jeder, der Theresienstadt vermittelt, hat die Möglichkeit, sich in seiner Bearbeitung explizit auf eine mögliche Stilisierung zu beziehen. Die zahlreichen Aspekte des historischen Ortes betreffen bei weitem nicht immer unmittelbar das Kulturleben. Das heißt, eine gesonderte Stellungnahme zur Stilisierung scheint oft unangebracht oder schweift zu weit vom eigentlichen Thema ab.

Entscheidend ist die Tatsache der Unvorsätzlichkeit vor allem für Aussagen von Zeitzeugen. Es ist eine Gratwanderung, Aufzeichnungen und mündliche Aussagen von Zeitzeugen auf mögliche Stilisierungstendenzen hin zu untersuchen. Dennoch – so hat die Analyse gezeigt – sind auch diese Geschichtsbilder nicht frei von

⁷⁷⁷ Rothkirchen: *Der geistige Widerstand in Theresienstadt*, S. 136.

unbeabsichtigter Derealisierung. Gerade die Zeugenschaft gepaart mit dem schwierigen Prozess des Erinnerns und der paradoxen Komplexität des erinnerten Orts kann Stilisierungen verursachen. Zeitzeugenberichte haben einen wesentlichen Einfluss auf die Konstruktion des historischen Ortes Theresienstadt in Erinnerungskultur und Forschung. Es bleibt deshalb unerlässlich, sie als Quellen ungewollter Abänderungen an dem Geschichtsbild heranzuziehen, natürlich unter Berücksichtigung der ständig präsenten Tatsache, dass diese Menschen mit ihren Aussagen genau das Gegenteil einer stilisierten Präsentation bezwecken wollen und dieses Ziel grundsätzlich immer erreichen: In erster Linie berichten und bezeugen die Zeitzeugen das Grauen des Holocaust.

Bedeutend ist die Tatsache, dass Theresienstadt trotz Ansätzen einer stilisierten Präsentation bis dato nicht als 'Waffe' von rechtsextremen Geschichtsrevisionisten⁷⁷⁸ und Holocaust-Leugnern missbraucht wurde. Es findet sich bislang – und das ist für das Phänomen maßgeblich – keine beabsichtigte, der breiten Öffentlichkeit zugängliche Fehldarstellung des ehemaligen Vorzeigelagers. Die verzerrende Tendenz in der Darstellung wird in diesen Kreisen bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht aktiviert, um den Holocaust zu verharmlosen oder gar zu bestreiten. Eine solche Nutzung der ohnehin schwierigen Gegebenheiten hätte fatale Auswirkungen. Dem Phänomen ist daher in erster Linie aufgrund seiner Verzerrung eines wichtigen Geschichtskapitels präventiv zu begegnen, nicht unmittelbar aufgrund einer akuten 'revisionistischen' Ausnutzung. Dennoch ist ein zukünftiger Missbrauch naheliegend genug, um die Derealisierung des historischen Ortes Theresienstadt auch unter diesem Aspekt im Auge zu behalten.

5.4 Distanzierte Reflexion der Problematik: *Vergleichbare Momente und aktuelle Bezüge*

Theresienstadt war ein Unikat sui generis, das Theresienstädter Kulturleben aufgrund seines Entstehungsambientes ein einzigartiges Phänomen. Eine solche Erscheinung gab es vorher nie und wird es auch künftig nie wieder in derselben Form geben. Könnte das historische Feld 'Theresienstadt' trotzdem als Anstoß für eine umfassendere Diskussion dienen? Gibt es separierbare Momente des Phänomens, die

⁷⁷⁸ Man muss die hier angesprochenen "Revisionisten" vom notwendigen Geschichtsrevisionismus unterscheiden. Der äußeren Form nach geben sich die "Revisionisten" einen wissenschaftlichen, seriösen Anstrich; in Wahrheit arbeiten sie aber gerade *nicht* mit wissenschaftlich sauberen, nachvollziehbaren Methoden und Argumenten.

eine Vergleichbarkeit sowie aktuelle Bezüge ermöglichen? Dieses Kapitel soll weiterführende Denkanstöße anbieten und zu einer distanzierten Reflexion anregen. Eine tiefergehende Analyse würde zu weit vom eigentlichen Forschungsgegenstand wegführen.

Zwei wesentliche Merkmale der in Theresienstadt entstandenen Kultur waren ihr Entstehungsumfeld der Gefangenschaft und ihre Funktionalisierung für negative Absichten. Beide Aspekte bieten Anknüpfungspunkte für eine erweiterte Reflexion, in anderen Bezügen sind sie allerdings meist getrennt anzutreffen. Instrumentalisierung von Kultur innerhalb eines Staatswesens, auch Missbrauch kultureller Bereiche zu Propagandazwecken existieren heute ebenso wie Häftlingskulturen als gesellschaftliche Subsysteme. Die Grenze der Vergleichbarkeit ist erreicht, sobald der einzigartige Entstehungsort hinzugezogen wird.

Häftlingskultur

Der erste Anknüpfungspunkt ist der Aspekt der Häftlingskultur. Der amerikanische Soziologe Erving Goffman beschreibt die Entstehung von Subkulturen anhand sogenannter 'totaler Institutionen'. Hier soll das Beispiel des Gefängnisses herausgegriffen werden, da es der Inhaftierung in einem Lager im Gegensatz zu anderen Formen wie dem Kloster oder dem Kinderheim am nächsten kommt. Goffman ordnet auch die Konzentrationslager zu den fünf Gruppen der totalen Institutionen, wobei hier eher allgemeine Haftorte innerhalb der Geschichte angesprochen sind als die Lager des Dritten Reiches im Speziellen. Unter einer totalen Institution versteht Goffman Institutionsformen, die dazu bestimmt sind, alle Lebensäußerungen eines sozialen Akteurs zu kontrollieren⁷⁷⁹. Sie sind allumfassend, und die 'Mitglieder' sind einer einzigen zentralen Autorität unterworfen. In einem Gefängnis wird der Häftling seiner 'Persönlichkeit' beraubt. Das bedeutet einen Verlust der Freiheit und die Auflösung sozialer Bindungen. Durch den Drang, das alles zu kompensieren, bilden sich Subkulturen heraus – im Gefängnis in Form einer Häftlingskultur.

Die Gefängnisforschung hat sich vor allem in den 1960er Jahren diesem Phänomen angenommen. Eine zentrale These lautet: Jeder Inhaftierte bringt seine bereits vor Haftantritt vorhandenen kulturellen Normen und Werte mit in die Strafanstalt und trägt dadurch zur Ausbildung einer Subkultur im Gefängnis bei. Die Entstehung von

⁷⁷⁹ Goffman, Erving: *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989 (Quelle: Internet).

Insassensubkulturen beruht also nicht allein auf dem haftbedingten Zustand der Entbehrung, sondern auch auf den Werten und Normen, die bereits vor Haftantritt vorhanden waren. Soweit trägt ein Vergleich von Häftlingskulturen in Strafanstalten mit der Häftlingskultur Theresienstädts, denn beide beruhen auf einer Freiheitsberaubung und einem Entzug regulärer sozialer Möglichkeiten. Auch und vor allem die Kulturarbeit Theresienstädts kann als eine kompensatorische Reaktion auf diese Verluste verstanden werden – sie ist geprägt von Ersatzmustern. Allerdings wurde die kulturelle Tätigkeit im ehemaligen Vorzeigelager zudem in besonderer Weise begünstigt. Auch die kulturelle Vorprägung aus der Zeit vor der Inhaftierung ist in Bezug auf Theresienstadt von besonderer Bedeutung, denn sie gestaltete die einzigartige Kulturform entscheidend. Der wohl größte Unterschied zwischen Kulturleben in totalen Institutionen und in Theresienstadt ist die gesteigerte Opferrolle: Die Häftlinge in Theresienstadt waren unschuldig inhaftiert und alle zum Tode verurteilt.

Instrumentalisierung

Noch ergiebiger ist eine Gegenüberstellung der Instrumentalisierung der Theresienstädter 'Hochkultur' mit anderen Formen von Instrumentalisierung. Es finden sich im Fall 'Theresienstadt' spezifische Züge, die auch einer Instrumentalisierung im Allgemeinen eigen sind. Instrumentalisierung bedeutet, etwas als Instrument beziehungsweise Mittel zu benutzen. Wenn es also beispielsweise um die Instrumentalisierung von Kunst geht, heißt das, irgendjemand spannt die Kunst für seine Zwecke ein (vielleicht ohne, dass die Erzeuger etwas davon bemerken). In dem Moment, in dem etwas instrumentalisiert wird, gewinnt es eine zweite Bedeutungsebene – als Instrument. Der Terminus 'Instrumentalisierung' ist im heutigen Sprachgebrauch negativ konnotiert. Er wird mit Aspekten wie Ausnutzung, Manipulation oder Taktik assoziiert. Diese Handhabung wurde nicht zuletzt durch die umfassenden Instrumentalisierungen der Nationalsozialisten im Dritten Reich geprägt, deren Hauptziel die Beeinflussung der öffentlichen Meinung in politischer Absicht war. Damals war die Instrumentalisierung daher eng verknüpft mit dem Begriff der 'Propaganda'. Die Machthaber funktionalisierten nahezu alle für sie brauchbaren Erscheinungen: den Sport, die Medien, die Kunst, die Familie, die Geschichte. Im weitesten Sinn sind die Ziele einer Instrumentalisierung heute oft ähnlich, denn sie dient nach wie vor in vielen Fällen als Gegenstand parteitaktischer

Überlegungen oder wird zur Legitimierung bestimmter Sachverhalte, Ereignisse oder Taten eingesetzt. Ein gegenwärtiges Beispiel ist die vielfach kritisch diskutierte wahlkampfaktische Instrumentalisierung der Jugendkriminalität durch den ehemaligen hessischen Ministerpräsidenten Roland Koch.

Der Begriff 'Instrumentalisierung' ist heute weit verbreitet. Allein die Eingabe bei *Google* zeigt 198.000 Ergebnisse. Die Rede ist unter anderem von der Instrumentalisierung der Armut, des Klimas, der Massenmedien, der Migranten, der Kirche, des Gedenkens, der Geschichte und der Kunst. Im häufigsten Fall wird der Terminus in kritisch entlarvender Manier gebraucht. So auch in den Veröffentlichungen der Geschäftsführerin der deutschen Sektion 'Ärzte ohne Grenzen' Ulrike von Pilar. In ihrem Aufsatz 'Die Instrumentalisierung der Humanitären Hilfe' konstatiert sie direkt zu Beginn: „Humanitäre Hilfe ist Hilfe für die Opfer von Gewalt und Katastrophen, kein Hilfsmittel für Regierungen und Politiker in ihrem Streben nach Legitimation ihrer Außenpolitik.“⁷⁸⁰

Parallelen zeigen sich auch zwischen der nationalsozialistischen Instrumentalisierung von Kulturarbeit im Reich und derjenigen in den Lagern – vor allem in Theresienstadt. Die beiden Phänomene sind grundsätzlich schwer vergleichbar, und

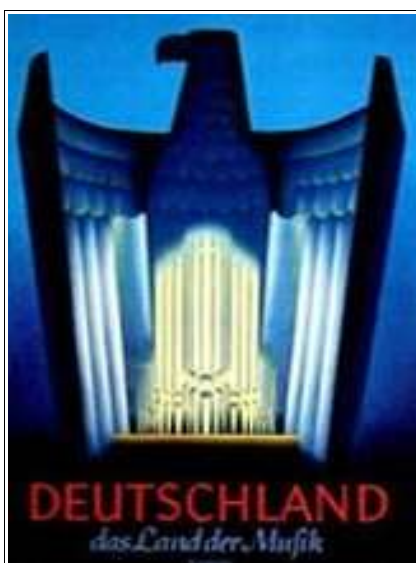


Abbildung 45: Plakat aus dem Dritten Reich.

doch zeigen sich Gemeinsamkeiten: Beide Kulturformen dienten dem Vorzeigen und beide wurden ähnlich präsentiert – und das, obwohl es sich im Fall von Theresienstadt um Kulturarbeit handelte, die von den 'Feinden des Reiches' produziert wurde. Obwohl es im Fall der Lagerkultur um die Vertuschung eines Massenmordes und die Vorspiegelung eines Trugbildes ging, wurde in beiden Fällen ein bestimmter Wirklichkeitszustand inszeniert: Das Reich sollte als Land arischer Kultur erscheinen, Theresienstadt als autonom funktionierende

jüdische Siedlung. In beiden Fällen ging es um die Darstellung einer intakten Gesellschaft. Kultureller Glanz war dabei wichtiger Bestandteil und fungierte sinnstiftend. Im Reich wurde allerdings eine Wirklichkeit erzwungen, während in Theresienstadt eine Scheinwirklichkeit vorgegaukelt wurde. Der grundsätzliche

⁷⁸⁰ Von Pilar, Ulrike: *Die Instrumentalisierung der Humanitären Hilfe* (Quelle: pdf-Download unter <http://www.aerzte-ohne-grenzen.de/Laender/Analyse-und-Meinung/Humanitaere-Debatte.php>).

Impetus beider Instrumentalisierungen war verschieden, dennoch wird Kulturarbeit als Instrument offensichtlich ähnlich genutzt. Es erweist sich als Identitätsfaktor des Demonstrationsobjekts. Kunst wurde daher in der Geschichte immer wieder instrumentalisiert. Die Nationalsozialisten funktionalisierten zum Beispiel die Kunstepoche der Klassik für ihre Zwecke. Durch eine verhängnisvolle Umdeutung konnten sie Deutschland weiter mit dem Land der Dichter und Denker assoziieren. Außerdem präsentierten sie das Reich als Land der Musik: eine Instrumentalisierung der Instrumentierung sozusagen. Anhand des Zweiges 'Musik' lassen sich die Erscheinungsformen einer instrumentalisierten Kunst veranschaulichen. Auch hier ähneln die Präsentationsformen der Instrumentalisierung im Reich denen der Instrumentalisierung im Lager. Im Wesentlichen ging es um ein Zur-Schau-Stellen von Musikern, Konzerten, Operaufführungen, Kompositionen, Vereinen und Projekten.

Vergleich Kulturstaat = Staatskunst

Der Vergleich zwischen einer überwiegend akzeptierten und mitunter wechselseitig fruchtbaren staatlichen Instrumentalisierung und dem trügerischen Missbrauch in Theresienstadt erweist sich insofern als gewinnbringend, als hier sowohl die Gemeinsamkeiten als auch die grundlegenden Differenzen ans Licht treten. Auch der hinter einer Instrumentalisierung von Kulturarbeit stehende 'Mechanismus' kann durch eine solche Gegenüberstellung offengelegt werden.

Dafür eignet sich im Besonderen eine im Jahr 2000 veröffentlichte Analyse über die spezielle Instrumentalisierung von Kunst in Österreich mit dem Titel *Kulturstaat = Staatskunst*⁷⁸¹ der Kunstwissenschaftlerin Claudia Gerl. Bereits der durch das Gleichheitszeichen symbolisierte Schluss im Buchtitel spiegelt in anschaulicher Weise die sich gegebenenfalls als Fehlschluss erweisende Folgerung, die sich die Nationalsozialisten bezüglich Theresienstadts zunutze machten. Hier lässt sich daher auf allgemeiner Ebene anknüpfen, denn: Eine Assoziation von Kulturstaat und Staatskunst ist durchaus legitim und berechtigt – sofern sie nicht für trügerische Zwecke missbraucht wird und sich dadurch als ungültig erweist. Ausdrücklich ist deshalb im Untertitel der erwähnten Publikation von einer '(allgemein erwünschten) Instrumentalisierung der Kunst'⁷⁸² die Rede. Die Autorin ist sich vermutlich der

781 Gerl, Claudia: *Kulturstaat = Staatskunst. Eine Analyse zur (allgemein erwünschten) Instrumentalisierung der Kunst* (Reihe *Philosophische Grenzgänge*, Band 1), Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2000, Cover.

782 Ebd., Cover.

negativen Konnotation des Terminus bewusst und grenzt ihn auf diese Weise von einer Assoziation mit Missbrauch ab.

Im Fazit des Buches wird das Verhältnis von Kulturstaat und Staatskunst erläutert:

„Der Staat verbucht, beansprucht, behauptet und fördert die Kunst wegen seiner Reputation als nationalen Ansehensbringer.“⁷⁸³

In modifizierter Form wurde dieser Mechanismus auch in Theresienstadt angewandt. Das Lager sollte als eigener kleiner jüdischer Staat präsentiert werden, darum wurde vor allem die künstlerische und die intellektuelle Tätigkeit gefördert, um insofern Ansehen zu bringen, als die Kulisse eines funktionierenden kleinen 'Kulturstaats' die Außenwelt überzeugen sollte. Aber: „Das Verhältnis von *Kunst* und *Staat* in einem Kulturstaat ist von einer umfassenden Harmonie gekennzeichnet.“⁷⁸⁴ Diese in Gerls Publikation propagierte Harmonie war in Theresienstadt nicht gegeben. Im Gegenteil: Es existierte niemals ein Kulturstaat, sondern nichts weiter als ein nationalsozialistisches Lager. Kunst wurde hier in letzter Konsequenz nur dazu gefördert, einen der größten Massenmorde aller Zeiten zu vertuschen. Es muss daher unterschieden werden zwischen einer legitimen Nutzung von Kunst in gegenseitigem Interesse und einem Missbrauch von Kunst zur Vortäuschung falscher Tatsachen. Von einem 'Deal' wie im Fazit *Kulturstaat* = *Staatskunst*⁷⁸⁵ kann im Fall von Theresienstadt in keinsten Weise die Rede sein.

Das Grundprinzip ist trotz der grundsätzlich verschiedenen Bedingungen dasselbe: Kunst und Wissenschaft evozieren eine positive Vorstellung des Entstehungsortes. Das ist allen Systemen und Erscheinungsformen gemein:

„Die systemübergreifende Gemeinsamkeit besteht darin, daß überall die Kunst die Nation und ihr System glorifiziert (hat).“⁷⁸⁶

Darauf fußt auch der Missbrauch der Kunst in Theresienstadt, weshalb eine Abgrenzung zum Faschismus, wo die Kunst unmittelbare Dienste der Verherrlichung leisten musste, heute immer wieder betont wird. Unter dieser Prämisse wird ein solcher Effekt seit jeher auch in Deutschland angestrebt, zum Beispiel durch die bekannte Wendung 'Deutschland, das Land der Dichter und Denker'⁷⁸⁷. Mit Kulturarbeit kann ein Staat sich in gewisser Weise rühmen und sich als Kulturstaat präsentieren. Umso erschreckender ist die durch Theresienstadt bewiesene

783 Gerl: *Kulturstaat* = *Staatskunst*, S. 118.

784 Ebd., S. 118.

785 Vgl. ebd., S. 118.

786 Ebd., S. 18.

787 Die Formel wurde von dem deutschen Literaturkritiker und Schriftsteller Wolfgang Menzel (1798-1873) geprägt. Heute ist sie aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts umstritten.

Gewissheit, dass diese sinnvolle Nutzung für negative Absichten missbraucht werden kann, wodurch sie zu einem makaberen und skurrilen Verbrechen wird.

Zurück zur Instrumentalisierung der Staatskunst in Österreich: Wie in Theresienstadt ist es vor allem die Kulturarbeit, die den Staat prägt beziehungsweise das 'Wesen' des Staates verkörpern soll. Die Werte sollen auf alle anderen Bereiche übertragen werden:

„Die gängige Redeweise vom 'Kulturstaat' unterstellt, daß die Kultur weit mehr ist als *eine* – neben anderen – wahrgenommene öffentliche Aufgabe. Sie will nicht nur ausdrücken, daß in Österreich Kunst und Kultur eben existieren [...]. Diese Redensart will schon sagen, daß sich in der Kultur das 'Wesen' des Staates äußert, seine 'Identität', daß die dort anzutreffenden Werte nicht nur ein Reservat bewohnen, sondern auch außerhalb des Kulturbetriebes gesellschaftliche und politische Geltung besitzen.“⁷⁸⁸

Deshalb musste das künstlerische und intellektuelle Schaffen im Täuschungstheater der Nationalsozialisten die Hauptrolle spielen. 'Geistigkeit' wird grundsätzlich weltweit als Wert einer Gesellschaft anerkannt. Das gilt zweifelsfrei nicht für jede Form, denn es gibt auch deutlich zu hinterfragende Produktionen und Bereiche. Für das Kulturleben in Theresienstadt rühmten sich die Nationalsozialisten zu Unrecht, denn ihre Zwecke standen antagonistisch zur Motivation der Schöpfer. Die Kulturschaffenden waren die Opfer des Unterdrückerstaates. Die Grundkonstellation ist nicht zu vergleichen, demnach müssen sich die wesentlichen Gemeinsamkeiten, die eine allgemeinere Basis der Untersuchung schaffen sollen, in dem 'Image' befinden, das Kultur einem Ort verschaffen kann.

Dabei geht es vor allem um folgende Aspekte, die sich bei Gerl auf den 'Kulturstaat' Österreich beziehen:

1. Kulturarbeit trägt schon zum guten Ruf des Ortes bei, indem sie existiert und gefördert wird.
2. Künstlerische und intellektuelle Produktion kann auch kritisch sein. Der Staat ist also deshalb gut, weil er Kritik zulässt.
3. Kultur fördert das 'Image' des Staates, weil sie Sittliches produziert und dadurch den Anstand und die Schönheit des Ortes darstellt.

Es ergeben sich Schlussfolgerungen, die die Präsentation der Staatsform und der Lebensbedingungen innerhalb des Staates in positiver Weise beeinflussen:

⁷⁸⁸ Gerl: *Kulturstaat = Staatskunst*, S. 117.

Kunst = Freiheit = Demokratie

Durch die im Staatswesen gewährleistete Autonomie der Kunst ergibt sich die erste Assoziation: Kunst = Freiheit = Demokratie. Die Aufgabe der Politik besteht also darin, den Künstlern die freie Entfaltung ihrer Kreativität zu gewähren, wobei Kunst trotzdem „von Staats wegen sein“⁷⁸⁹ soll und einer gewissen Lenkung durch den Staat unterliegt. Im 'Gegenzug' verschafft dieses Gewährenlassen der Politik eine Betonung des demokratischen Grundgedankens in der internationalen Öffentlichkeit:

„Es unterstreicht den freiheitlichen Charakter und das Image einer Demokratie, wenn in ihr Kunst und sogar künstlerische Minderheitenpositionen geduldet und gefördert werden. [...] In Form der Würdigung der Kunst lobt die Politik sich selbst wegen ihrer Stellung zur Kunst.“⁷⁹⁰

Diese Schlussfolgerung intendierten die Nationalsozialisten auch in Theresienstadt. Das Gewährenlassen drückte sich dabei insbesondere in den Kunstbereichen aus, die im Reich verboten waren. Allerdings war die künstlerische Freiheit innerhalb der Festungsmauern Theresienstadt nur eine 'Schein-Autonomie', denn ihr einziger Sinn war die Vertuschung der geplanten Ermordung der Kunstschaffenden. Zudem konnte die Zensur der Machthaber jederzeit willkürlich eingreifen und die Freiheit des Künstlers für nichtig erklären.

Kunst = Kritik = Demokratie

Die zweite Assoziation der drei Wirkungsaspekte von Kunst innerhalb eines Staatswesens lautet: Kunst = Kritik = Demokratie. Viele Künstler haben neben ihrem schöpferischen Tun den Anspruch, als eine Art moralische Instanz zu wirken. Sie sehen sich in ihrer Rolle als das 'Gewissen der Nation' und geben deshalb nicht selten politische Statements ab. Ein solches kann sich durchaus gegen den Staat richten, allerdings ist die kritische Funktion von den staatlichen Instanzen gerade deshalb anerkannt und als großzügige und keineswegs selbstverständliche Zulassung gekennzeichnet. Kritische Kunst erhält so eine Art Wächterposition, die das Interesse der Politik unterstreicht, ein Ideal der Gesellschaft zu erreichen. Künstlerische Kritik muss dabei allerdings folgenlos bleiben. Freiheit soll der Vorstellung des Staates zur Folge mit Verantwortung einhergehen, damit die Symbiose zwischen Staat und Kunst harmonisch bleiben kann. Durch diese Art Erweiterung der künstlerischen Freiheit setzt sich der Staat deutlich und bewusst von einem autoritären Regime ab:

„Die Hinnahme von Kritik gilt ja als wesentliches Unterscheidungskriterium für die Güte eines politischen Systems, und Toleranz ist sowieso ein demokratischer Wert schlechthin.“⁷⁹¹

789 Gerl: *Kulturstaat = Staatskunst*, S. 15.

790 Ebd., S. 17f.

791 Ebd., S. 21.

In diesem Punkt unterscheidet sich die Instrumentalisierung der Theresienstädter Kunst grundlegend von einer staatlichen Nutzung. Kritische Produktionen stellten für die Machthaber eine Gefahr dar und wurden deshalb bei Entdeckung sofort unterbunden, die Schöpfer wegen Greuelpropaganda bestraft. Unter den Häftlingen war hingegen ein nachvollziehbarer Drang nach kritischer Dokumentation vorhanden, der sich nur schwer mit systemkritischer Kunst im Allgemeinen vergleichen lässt. Kritik an den Machthabern und an der Diktatur wurde von den Nationalsozialisten keineswegs toleriert. Soweit konnte in diesem Fall aufgrund möglicher entlarvender Folgen nicht gegangen werden. Die Freiheit zur Kritik hätte den Vorzeigeeffekt zwar verstärkt, allerdings zeigten sich hier die situationsbedingten Grenzen einer Toleranz für die Täuschung. Die wahre Absicht der Täter wird an diesem Punkt unmissverständlich deutlich.

Kunst = Imageförderung

Der dritte Aspekt innerhalb der Symbiose zwischen Staat und Kunst ist sozusagen das Leistungssoll der Kunst. Sie hat in einem Staat die Pflicht und aus politischer Sicht die Verantwortung, dem 'Ruf des Landes' zu dienen. Das heißt, dass die Nation für die Kunst der höchste Wert sein muss und sie in diesem Sinne Anstand und Sitte zeigt, was wiederum mit dem Staat assoziiert wird. Im Fall von künstlerischen Aktionen, die sich aus Sicht der Politik dieser Pflicht widersetzen, spricht das Regime von einem 'Missbrauch' der Freiheit und rechtfertigt so politische Eingriffe. Nicht selten führt vor allem dieser Punkt zu starken Kontroversen. Diese Bedingung wurde in Theresienstadt von einer auf einem Deal beruhenden Pflicht zu einem Zwang. In dem offiziell geforderten künstlerischen Schaffen sollte das vermeintliche 'jüdische Siedlungsgebiet' sowie die Machthaber verherrlicht werden. Für diese unfreiwillige Mithilfe am Missbrauch erhielten die Häftlinge zwar einen gewissen künstlerischen Freiraum, dennoch kann kaum von einer Gegenleistung die Rede sein, schließlich war das oberste Ziel der Nationalsozialisten die Vernichtung der Kunstschaffenden.

Zweifelloos ist eine staatliche Instrumentalisierung von Kulturaktivität mit zahlreichen Problemen verbunden. Das Verhältnis von Staat und Kunst beziehungsweise Künstler ist komplex und kann in zahlreichen Punkten Uneinigkeit und Kontroversen evozieren. Auch Claudia Gerl betrachtet die Instrumentalisierung der Kunst in Österreich von einem kritischen Standpunkt aus und lässt die

Schwierigkeiten und Missstände dieser Nutzung bei ihrer Betrachtung nicht unbeachtet. Natürlich waren die Künstler auch in Theresienstadt mit der Instrumentalisierung nicht einverstanden, ihnen ging es jedoch um ihre Freiheit und um ihr Leben: eine völlig andere Ausgangsposition. Zudem hatten sie in letzter Konsequenz keinerlei Einfluss auf das Geschehen.

Interessant für die Analyse ist hingegen folgende kritische Anmerkung Gerls:

„Doch eine Politik, die auf 'Geist' und 'Kultur' verzichtet, ist nachlässig – warum denn eigentlich, wenn Kultur sowieso 'zu einem PR-Gag verkommen' ist?“⁷⁹²

Kultur als PR – so unpassend die Assoziation zunächst scheinen mag, genau das bedeutete das Theresienstädter Kulturleben für die Nationalsozialisten. Das zunehmende Interesse der Weltöffentlichkeit an seinen Machenschaften zwang das Regime dazu, sich eine positive PR zu verschaffen. Dazu diente Theresienstadt, und dazu diente die dortige 'Hochkultur'. Claudia Gerl kritisiert diese Entwicklung einer Instrumentalisierung von Kunst. Die Kritik ist auch im Fall Österreichs berechtigt, erreichte aber in Theresienstadt eine andere völlig andere Ebene. Die populäre Bezeichnung 'Public Relations' verdeutlicht dennoch anschaulich die fortwährende Aktualität des damaligen Missbrauchs. Kunst eignet sich in besonderem Maß als eine Art 'Werbung' für den Entstehungsort – dieses Potenzial sollte nach Theresienstadt stets kritisch hinterfragt werden.

Es wird deutlich, dass der vermeintlich universal gültige Schluss 'künstlerisches und intellektuelles Schaffen = intakte Gesellschaft mit freiheitlicher Staatsstruktur' bis heute genutzt wird und so in den Köpfen der Menschen präsent bleibt. Damals ließen sich Menschen aufgrund dieses Schlusses täuschen, heute führt er gepaart mit anderen Faktoren immerhin noch zu einem stilisierten Bild des historischen Ortes Theresienstadt. Die Falsifizierung des pseudologischen Schlusses hat sich bezüglich des Missbrauchs in Theresienstadt bestätigt, dennoch bleibt der Assoziationsimpuls bestehen. Das Kapitel hat gezeigt, dass aktuelle Bezüge nicht nur Vergleichsmomente schaffen, sondern die Problematik unmittelbar beeinflussend berühren.

⁷⁹² Gerl: *Kulturstaat = Staatskunst*, S. 28.

III. Resümee und Ausblick

Die Analyse hat die eingangs aufgestellten Hypothesen hinreichend verifiziert und gezeigt, dass sich der historische Ort Theresienstadt tatsächlich in eine spezifische Richtung entwickelt. Durch die über 60-jährige Rezeptionsgeschichte bewegt er sich heute im Spannungsfeld von geschichtlicher Realität und stilisierter Präsentation. Wesentliches Moment des derealisierten Bildes ist eine Konzentrierung auf das Kulturleben. Von außen betrachtet zählt dieser Aspekt tatsächlich zu den prägnantesten Merkmalen Theresienstadts. Die historische Wirklichkeit lässt sich darüber allerdings – so hat sich gezeigt – nicht adäquat erfassen. Auch wenn das Theresienstädter Kulturleben zweifelsohne einen Symbolwert in Bezug auf die Beschaffenheit des ehemaligen Lagers hat, lässt sich der historische Ort nicht aus ihr erklären. Es besteht vielmehr die Gefahr, dass die Rekonstruktion der Lagerrealität in Forschung und Erinnerungskultur in ein Ungleichgewicht gerät. Die KZ-Verhältnisse und der Durchgangscharakter als eigentliche Bestimmung drohen durch eine beständige Erwähnung und gesonderte Hervorhebung des Kulturlebens zur Seite gedrängt zu werden. Explizite Betonungen der elenden Wahrheit und die bewusste Thematisierung der drohenden Derealisierung sind mittlerweile die Folge und stellen den bevorzugten Umgang mit der Problematik dar. Die Befürchtung einer Verharmlosung – ohnehin akute Sorge in Bezug auf das Sujet der Lagerkunst im Allgemeinen – ist evident.

Das stilisierte Geschichtsbild birgt große Gefahren, vor allem da Teile des damaligen Trugbildes wie das Kulturleben sowohl Aspekte des vorgetäuschten 'Theresienbad' als auch Lebenswirklichkeit im Lager waren. Diese problematische Positionierung begünstigt die heutige verzerrte Darstellung des historischen Ortes. So könnte das stilisierte Bild zum einen Holocaust-Leugnern als Stütze ihrer scheinwissenschaftlichen Theorien dienen oder zum anderen die individuelle Rekonstruktion des historischen Ortes Theresienstadt problematisieren und dadurch falsche Geschichtsvorstellungen evozieren. Die Verankerung Theresienstadts im kollektiven Gedächtnis erfährt also eine Verzerrung – die zudem missbraucht werden könnte: Argumente, die die Bedeutung der vorliegenden Analyse unterstreichen und die Relevanz einer konsequenten Aufgliederung des Stilisierungsphänomens aufzeigen. Eine weiterführende Reflexion der Thematik kann den Blick zusätzlich auf eine allgemeinere Ebene lenken. Das Phänomen wird so in Einzelaspekten vergleichbar – auch wenn es insgesamt eine einzigartige Erscheinung bleibt. Die

ungewollte Stilisierung Theresienstadts kann ob ihrer Unvergleichbarkeit mit anderen Phänomenen nicht aus dem regulären Wissenshorizont oder dem allgemeinen Erfahrungsschatz erklärt und damit nicht automatisch berücksichtigt werden. Deshalb ist es bedeutend, die Entstehung und Entwicklung des Prozesses in all seinen Facetten, Bereichen, Ebenen und Faktoren hinreichend darzulegen und in seiner Konsequenz zu untersuchen.

Die Analyse hat einige grundlegende Beobachtungen zutage gefördert, die das Phänomen final verorten:

1) Es sind letztlich nur einige wenige Aspekte des Kulturlebens, die den historischen Ort de facto in stilisierender Weise prägen.

Eine Sonderrolle in der Rezeptionsgeschichte des ehemaligen Lagers kommt den qualitativ hochwertigen künstlerischen Produktionen des Lagers sowie symbolisch aufgeladenen Werken zu, worunter sich auffallend viele tschechische Produktionen befinden. Diese speziellen Kulturerzeugnisse sind die eigentlichen Interessenmagneten, vielmehr noch als die 'Hochkultur' im Allgemeinen. Das stilisierte Bild wird also – und das muss ein eindeutiges Fazit der Arbeit sein – vor allem von einer Minderzahl 'hochkultureller' Produkte geprägt: darunter die musikalischen Kompositionen von Viktor Ullmann, Hans Krása, Rafael Schächter und Gideon Klein sowie die Zeichnungen professioneller Bildner wie Fritz Taussig, Leo Haas, Otto Ungar oder Ferdinand Bloch. Daneben sind vor allem die Kinderzeichnungen und die Kinderoper *Brundibár* bis heute 'Attraktionen' des historischen Ortes. In den Termini der gegenwärtigen medialen Populärsprache könnten diese innerhalb der Präsentation des ehemaligen Lagers signifikant dominierenden Aspekte als die 'Theresienstadt Best' beziehungsweise als eine Art 'Theresienstädter Hitliste' umschrieben werden. Tatsächlich haben sie sich zu mythosumrankten und medienwirksamen Darstellungsmomenten entwickelt, die bevorzugt in die Präsentation integriert werden. Ihre große 'Beliebtheit' innerhalb der Rekonstruktion des historischen Ortes Theresienstadt bedingt letztlich das stilisierte Geschichtsbild. Dabei spielen neben Mythologisierung- tatsächlich auch Popularisierungseffekte eine Rolle. *Brundibár* ist aufgrund ihrer emotionalen Wirkungskraft, ihrer universalen Botschaft, ihrer Symbolhaftigkeit und ihrer Attraktivität vor allem als Vermittlungsmedium für Kinder ausgesprochen gefragt.

Sie hat, wie die anderen angesprochenen Aspekte, in den letzten Jahren an Bekanntheit zugenommen und erhält vermehrt Zustimmung als adäquates Mittel zur Vermittlung und Darstellung von Historie. Die zunehmende Bedeutung von Lagerkunst in Forschung und Erinnerungskultur unterstützt diese Entwicklung. Es ist also elementar, diese zweifelsohne durch ihre Qualität, ihre Emotionalität und ihre Botschaft bedeutenden Aspekte adäquat innerhalb der Geschichtskonstruktion einzuordnen.

2) Nahezu jeder, der Geschichte auf irgendeine Art und Weise darstellt, besitzt anscheinend ein Gespür dafür, was man darstellen darf und was nicht und wie man es darstellen darf und wie nicht.

Natürlich lebt die gegenwärtige Öffentlichkeit von Tabubrüchen, sie sind jedoch meist speziell motiviert und ganz bewusst auf Provokation angelegt. Im Regelfall ist bei der Darstellung von Geschichte eine Einhaltung intuitiver Grenzen zu beobachten. Allenfalls Produktionen experimentellen Charakters lösen sich ein Stück weit aus diesem Schema. Dabei unterliegen die Grenzen einer gewissen Toleranz, je nach Sensibilität und Hintergrundwissen des Rezipienten. Dieses natürliche Gespür äußert sich unter anderem in dem Bemühen, zusammen mit der Darstellung des Kulturlebens Theresienstadts immer die Unmenschlichkeit der Lagerrealität und den Durchgangscharakter zu betonen. So passiert es zum Beispiel, dass Fotos, Aufnahmen und Zeichnungen der Kleinen Festung integriert werden, um Theresienstadt zu illustrieren. Diese Stätte des Terrors spiegelt weitaus überzeugender die Schrecklichkeit wider als die Kleinstadt Terezín. Der Gebrauch ist allerdings inadäquat, denn beide Einrichtungen müssen in jeder Hinsicht – insbesondere bezüglich des Erscheinungsbildes – voneinander getrennt werden. Charlotte Opfermann berichtet in ihren Aufzeichnungen *The Art of Darkness* zwar von Theresienstadt, zeigt aber in dem Bildteil der Publikation konträr zu den Aufnahmen Maurice Rossels ausschließlich Aufnahmen der Kleinen Festung⁷⁹³. Vor allem der über dem Eingang zu einem der Höfe der Kleinen Festung befindliche Spruch 'Arbeit macht frei' bedient die KZ-Ikonografie. Ebenso verhält es sich mit zahlreichen Beiträgen in dem Online-Videoportal YouTube. Sie sind zwar mit 'Terezín' betitelt, zeigen allerdings häufig ausschließlich Aufnahmen der Kleinen Festung. Und auch der Theresienstadt-Beitrag in der freien Online-Enzyklopädie

⁷⁹³ Vgl. Opfermann: *The Art of Darkness*, ab S. 97.

Wikipedia⁷⁹⁴ platziert im allgemeinen Teil zwei Fotos der Kleinen Festung, unter anderem eine Abbildung des mit 'Arbeit macht frei' überschriebenen Hofeingangs.

3) Das Ergebnis der Rekonstruktion eines geschichtlichen Paradoxons ist ein Gemisch aus geschichtlicher Realität, Mythen und Legenden, Fiktion, stilisierter historischer Momente, Geschichtskonstruktionen anderer sowie individueller subjektiver Eindrücke und Interpretationen.

Die Entwicklung des gegenwärtigen historischen Theresienstadt-Bildes ist ein gutes Beispiel dafür, wie aus komplexer Geschichte vielschichtige Strukturen entstehen und sich verfestigen können. Die Rekonstruktion eines historischen Paradoxons erweist sich als problematisch. Obwohl die Fakten auf der Hand liegen, ist ein inhärenter Widerspruch nicht zu leugnen. Aus dieser scheinbaren Unvereinbarkeit resultieren anhaltende Schwierigkeiten im Umgang mit dem Gegenstand. Unbeteiligte können sich die Kulturarbeit Theresienstadts und den KZ-Charakter nicht logisch vorstellen. Ein Zitat aus dem Katalog zur Ausstellung *Vom Bauhaus nach Terezín* skizziert dieses Unvermögen, das sich als der Kern des Stilisierungsphänomens erwiesen hat:

„Gerade die Vielzahl kultureller Aktivitäten wie Kabarett, Theater, Oper und Kammermusik, Vorträge und Malerei läßt Theresienstadt bis heute als außergewöhnlich erscheinen. Dies hat auch damit zu tun, daß vor allem diejenigen, die nach dem Krieg aufgewachsen sind, sich ein derartiges Kulturgeschehen in einem Umfeld von Hunger, Dreck und täglicher Lebensbedrohung nicht vorstellen können.“⁷⁹⁵

Die Unvereinbarkeit wiederum beruht auf einem automatischen Schluss, den der Kulturmensch unweigerlich zieht. In der Zeitzeugenbiografie *Ein Garten Eden inmitten der Hölle* wird diese Konklusion erwähnt: „Wenn man dort sogar Konzerte veranstaltet“, hatte Alice zu Leopold gesagt, 'wird es schon nicht so schlimm werden'.⁷⁹⁶ Bewusst wird gerade diese Textstelle im Resümee angeführt, da sie den Knackpunkt der Deformation des Theresienstadt-Bildes darstellt. Für Alice Herz-Sommer scheint die Konklusion zunächst logisch – Theresienstadt widerlegt sie.

4) Obwohl eine Schwerpunktsetzung auf das kulturelle Leben signifikant zu beobachten ist, wird der Hauptakzent innerhalb der Theresienstadt-Rezeption durchweg auf den Täuschungscharakter gelegt.

794 Vgl. Artikel „KZ Theresienstadt“ (Quelle: Wikipedia unter http://de.wikipedia.org/wiki/KZ_Theresienstadt, zuletzt geändert am 28. Mai 2011).

795 Heuberger: *Vom Bauhaus nach Terezín*, S. 7.

796 Müller/Piechocki: *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“*, S. 167.

Bei genauem Hinsehen erweist sich das Trugbild als der eigentliche Hauptgegenstand innerhalb der Rezeption, mit ihm zwar wiederum die Kulturarbeit, allerdings primär in Bezug auf die Lüge. Das Täuschungstheater erweist sich tatsächlich als der adäquateste Schwerpunkt für die Vermittlung Theresienstadts, denn: Als Kern der Paradoxie kann die Darstellung des Scheincharakters – besser als das Kulturleben – den historischen Ort in symbolischer Manier rekonstruieren. Eine umfassende Darstellung Theresienstadts ist aus unterschiedlichen Gründen nicht in jedem Vermittlungsansatz umsetzbar. In solchen Fällen sollte zumindest der paradoxe Charakter des historischen Ortes explizit Erwähnung finden. Es ist sinnvoll, Theresienstadt von Beginn an als Paradoxon einzuführen. Der Rezipient wird dann von dem natürlichen Versuch, alle Kontraste und Antagonismen aussöhnen zu wollen beziehungsweise einem Pol den Vorzug zu geben, Abstand nehmen und eine eingeschränkte Vorstellbarkeit akzeptieren.

Fazit ist: Nur eine intensive und umsichtige Auseinandersetzung mit Theresienstadt kann ausreichend Belege der wahren Natur des Lagers liefern. Das baut einer Deformation der historischen Realität vor. Die Stilisierungsgefahr ergibt sich insbesondere für diejenigen Rezipienten, die über eine bestimmte Darstellung Zugang zum historischen Ort Theresienstadt erhalten, ohne sich zwingend weiterführend zu informieren. So können vor allem Romane, Dokumentarfilme oder auch Aufführungen einen Teileinblick in die Historie geben, der nicht vor Derealisationen geschützt ist. Eine Aufklärung über das Stilisierungsphänomen bietet Rezipienten eine Art 'praktische Anleitung' für eine adäquate Behandlung des diffizilen Gegenstandes.

Die Theresienstädter Kulturarbeit ist in ihrer Reichhaltigkeit noch nicht erschöpfend untersucht und bietet immer wieder Ansatzpunkte für Erkenntnis, Faszination und Emotion. Aufgrund der enormen Spannweite ist sie zudem für verschiedenste Disziplinen von Interesse: in der Musikwissenschaft oder der Literaturwissenschaft, ebenso in der Pädagogik. Auch beispielsweise die Theaterwissenschaften kann das Theresienstädter Kulturleben bedienen. Ihm wird also trotz eines derzeit zu beobachtenden Rückgangs neuer Adaptionen auch zukünftig viel Aufmerksamkeit beigemessen werden, denn zweifelsohne war es ein wesentliches Merkmal des ehemaligen Vorzeigelagers und ist folgerichtig nicht von ihm zu trennen. Diesem Aspekt gebührt durchaus große Beachtung innerhalb der Rezeption – solange von ihm nicht unmittelbar auf Geschichte geschlossen wird. Abschluss der Untersuchung

soll daher ein schlaglichtartiger Ausblick auf aktuelle Entwicklungen und interessante gegenwärtige Adaptionen des Kulturlebens in unterschiedlichen Bereichen bilden. So lässt sich ein Bild entwerfen sowohl über zukünftige Adoptionsformen als auch über drohende Risiken einer Rezeption des historischen Ortes Theresienstadt im Spannungsfeld von geschichtlicher Realität und stilisierter Präsentation.

Petr Ginz

Eine Gestalt der Theresienstädter Kulturarbeit, die künftig verstärkt ins Licht des Interesses rücken wird, ist der bereits mehrfach erwähnte Petr Ginz. Durch die Veröffentlichung seines *Prager Tagebuchs 1941-1942* (dt. 2006)⁷⁹⁷ und vor allem durch die im Vorfeld angesprochene Mitnahme seiner Zeichnung 'Mondlandschaft' ins All ist dieser außergewöhnliche Junge vermehrt ins Licht des Interesses der gegenwärtigen Öffentlichkeit gerückt. Aufgrund seines tragischen Schicksals und seiner auffälligen Begabung ist er vor allem in den letzten Jahren zum Symbol für die 'verlorenen Talente' avanciert. Durch die starke Präsenz seiner Zeichnungen und der Zeitschrift *Vedem* im Allgemeinen hat sich diese Symbolkraft verstärkt und erweitert. Petr Ginz könnte zukünftig, ähnlich dem jüdischen Mädchen Anne Frank (1929-1945), synonym für die jüngsten Opfer des Holocaust stehen. Seine Gestalt und sein Wirken sind dabei, sich zu einer weiteren 'Attraktion' Theresienstadts zu entwickeln. Alle Voraussetzungen sind gegeben: Petr Ginz war ein sehr junges Opfer und ein besonderer Junge mit besonderen Begabungen, er leistete Außergewöhnliches in Theresienstadt, wurde in Auschwitz ermordet, und einige seiner Zeichnungen, Gedichte und Berichte sowie Auszüge aus der Zeitschrift *Vedem* und sein Prager Tagebuch sind erhalten geblieben. Schließlich steht er symbolisch für Theresienstadt und die Theresienstädter Kinder. Wie Anne Frank wird auch Petr Ginz mittlerweile in diversen Handbüchern erwähnt, und auch im Internet befassen sich Fachartikel zum Holocaust mit ihm. Ein Roman oder eine Verfilmung von Petr Ginz' Leben und Wirken könnte zukünftig den Bekanntheitsgrad des Jungen und damit Theresienstadts weiter steigern.

Mein Führer (Dani Levy)

In dem 2007 in den deutschen Kinos angelaufenen Film *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* des jüdischen Regisseurs Dani Levy wird

⁷⁹⁷ Ginz: *Prager Tagebuch 1941-1942*.

Theresienstadt in einer Sequenz kurz erwähnt. Joseph Goebbels (alias Sylvester Groth) sagt zu dem soeben aus Sachsenhausen herbeizitierten jüdischen Häftling mit dem bezeichnenden Namen 'Professor Adolf Grünbaum' (alias Ulrich Mühe): „Ich dachte, wir hätten sie ins wunderschöne Theresienstadt gebracht. Unser schönstes Lager.“⁷⁹⁸ Bewusst wird Theresienstadt zur satirischen Entlarvung der Machthaber des Dritten Reiches in den Film integriert. Die propagandistische Vorzeigefunktion erscheint den Machern der Komödie der entscheidende Aspekt Theresienstadts. In der Übertreibung wird die dreiste Lüge der Nationalsozialisten deutlich. Nicht von einem jüdischen Siedlungsgebiet und 'Theresienbad' ist hier die Rede, sondern von dem 'schönsten Lager': ein Antagonismus in sich. Der Film ist ein aktuelles und massenmediales Beispiel der Vermittlung von Theresienstadt. Auch wenn das ehemalige Vorzeigelager nur in einem Nebensatz erwähnt wird, bietet es sich anscheinend in seiner Sonderrolle doch zur Verarbeitung an, in diesem Fall auf eine ganz neuartige Weise: als satirisches Element einer Komödie.

Werkschau Luc Tyman

Ein aktuelles und zugleich abstraktes Beispiel für den Versuch, eine Umgangsform mit dem Sujet Theresienstadt zu finden, ist eine Werkschau des belgischen Malers Luc Tyman, die 2008 im Haus der Kunst in München zu sehen war. Der Künstler begreift und verarbeitet Theresienstadt – auf einem Vortrag des Philosophen Michel Foucault aus dem Jahr 1966 mit dem Titel *Andere Räume* beruhend – als 'Heterotopie'. Dabei handelt es sich um Orte, die durch ideelle Aufladungen zwar gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte sind, dennoch verortet werden können. Als Beispiel für einen solchen 'Anders-Ort' beschreibt Foucault das Bett der Eltern, wie es sich Kinder vorstellen:

„Auf diesem Bett entdecken sie das Meer, weil man zwischen den Decken schwimmen kann. Aber es ist auch der Himmel, weil man auf den Federn springen kann. Das Bett ist ein Ort, an dem sich alle Wünsche erfüllen, aber auch ein Ort, über dem ein gewaltiges Tabu hängt. Denn irgendwann kommen die Eltern nach Hause.“⁷⁹⁹

So erklärt sich auch das riesige Wandgemälde von Disney World, welches sich in der Ausstellung in einer Reihe mit Werken zu Themenbereichen wie dem Holocaust, der belgischen Kolonialvergangenheit im Kongo, Kindesmissbrauch, tödlichen Krankheiten, Macht und Religion befindet. Daneben nimmt ein Gemälde von Tyman die Postkarte eines Häftlings aus Theresienstadt, die auch aus einem

⁷⁹⁸ Transkription September 2007 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (Regie: Dani Levy, 2007), Quelle: Privatbesitz.

⁷⁹⁹ Süddeutsche Zeitung Nr. 52 vom 1. März 2008, S. 13 (siehe Anhang 4).

Urlaubsprospekt stammen könnte, zur Vorlage. Der Künstler hatte sie während seiner Recherchen zum Holocaust entdeckt. In der Handschrift des Häftlings steht dort 'our new quarters' (dt. unsere neuen Quartiere). Der Spiegel kommentiert: „Der subtile Horror des Dargestellten erschließt sich lediglich mittelbar – und über den Titel.“⁸⁰⁰ Theresienstadt wird als Heterotopie zu einer Art projiziertem 'deutschen Disneyland'. Über die Analytik des Raums wird diese Assoziation möglich, ohne dass Tuyman eine Verwechslung von Freizeitparks mit nationalsozialistischen Lagern vorgeworfen werden kann. Auf der Ebene der ideellen Zuschreibung ist Theresienstadt tatsächlich die bewusst intendierte Vorstellung einer Art 'Freizeitpark', das Trugbild eine Art verortbarer 'Anders-Ort'. Luc Tuyman verhandelt den Gegenstand Theresienstadt auf einer abstrakten Ebene. So kann er das Trugbild herauszustellen, ohne gleichzeitig das Geschichtsbild zu verändern. Doch auch dieser Ansatz ist im Hinblick auf die gegenwärtige Rezeption Theresienstadts problematisch. Die Süddeutsche Zeitung (SZ) beispielsweise nutzt die befremdliche Assoziation der Termini 'Disneyland' und 'Theresienstadt' unverzüglich für die journalistisch effektive Gestaltung der Headline: 'Von Disney World nach Theresienstadt'. Der Bericht über die Werkschau Luc Tuymans erhellt im Folgenden zwar die ungewöhnliche Verbindung, die Überschrift evoziert allerdings einen ersten Eindruck. Das nutzt die SZ, um den Leser für den Bericht zu interessieren. Journalistisch ist das durchaus adäquat und legitim, dennoch zeigt ein solches Beispiel die Entwicklung, die die Stilisierungsproblematik zukünftig nehmen kann: Das stilisierte Bild bedingt nicht nur die Gefahr, von Holocaust-Leugnern missbraucht zu werden, es kann sich zudem als Wirkungsfaktor für die Öffentlichkeitsarbeit herausstellen.

Programmheft *Der Kaiser von Atlantis*

Weitere Adaptionenbeispiele finden sich in verschiedenen Programmheften zu aktuellen Inszenierungen von Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis*. Als schlaglichtartiges Beispiel mag eine Aufführung am Staatstheater in Kassel im April 2008 dienen. Im dortigen Programmheft heißt es:

„Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war. (Viktor Ullmann, *Goethe und Ghetto*)“⁸⁰¹

800 Hoch, Jenny: *Luc Tymans. Der Maler des Unmalbaren* (Spiegel Online, 1. März 2008 unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,538766,00.html>).

801 Staatstheater Kassel (Hg.): Programmheft zur Aufführung *Der Kaiser von Atlantis*, Kassel 2008. (Quelle des Zitats zum Beispiel Ullmann: *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, S. 93).

Hier wird unkommentiert aus Aufzeichnungen Viktor Ullmanns zitiert. Dem Auszug wird vom Leser allein deshalb große Bedeutung und Authentizität zugemessen, weil er von dem Schöpfer und Zeitzeugen selbst stammt. Bei genauerem Hinsehen ist zweifelsfrei zu verstehen, wie Ullmann die Aussage versteht (er bezieht seine Äußerung ausschließlich auf seinen Lebenswillen, der sein Kunstschaffen gefördert hat), dennoch bleibt die Passage befremdlich und wird im Rahmen des Programmheftes einem größeren, öffentlichen und nicht zwingend weiterführend informierten Rezipientenkreis zugänglich. Und die Anzahl ähnlicher öffentlicher Inszenierungen zu Theresienstadt wird nicht geringer: Mittlerweile existiert sogar ein Theresienstadt-Musical⁸⁰². In einem Programmheft muss zwingend kurz, prägnant und emotional das Wesentliche des aufgeführten Werkes übermittelt werden. Die Quintessenz wird in dem hier herangezogenen Zitat anschaulich deutlich – gleichzeitig allerdings die unbewusste Problematik, die sich in Zusammenhang mit solchen Darstellungen ergeben kann. Den Veranstaltern ist kein Vorwurf zu machen, wieder liegt das Gefahrenpotenzial in der Widersprüchlichkeit Theresienstadts und in der bisherigen Entwicklung des Geschichtsbildes. Die Wirkungsabsicht der Textstelle im Programmheft liegt auf der Hand und erfüllt ihren Zweck. Dennoch verlangt ein bewusster Umgang mit Theresienstadt eine weiterführende Erläuterung zur Vermeidung von Deformationen des Geschichtsbildes.

Silence

Die circa 11 Minuten lange animierte Dokumentation 'Silence' (1998) von Orly Yadin & Sylvie Bringas erzählt die Geschichte der Zeitzeugin Tana Ross, die als fünfjähriges Mädchen den Holocaust überlebte und nach dem Krieg nach Schweden auswanderte. Der Kurzfilm findet sich unter anderem in der Internet-Filmdatenbank IMDb⁸⁰³. Leitmotivisch geht es hier um das lange Schweigen des Mädchens: In Theresienstadt lebt sie versteckt und ist deshalb isoliert, nach dem Krieg wird ihr verboten, über die Vergangenheit zu sprechen oder Fragen zu stellen. Die Filmemacher wurden durch das Stück 'Through the Silence' inspiriert, das von Tana Ross selbst aufgeführt wurde. Der ungewöhnliche Animationsfilm wird mittlerweile in Schweden landesweit im Schulunterricht eingesetzt und auch an einigen Stellen innerhalb der Erinnerungskultur lobend hervorgehoben. Er beeindruckt vor allem

802 *Signs of Life: A Tale of Terezin* (Composer: Joel Derfner/Lyricist: Len Schiff/Bookwriter: Peter Ullian), USA (Broadway), seit 2007.

803 Orly Yadin/Sylvie Bringas: *Silence* (Quelle: IMDb unter <http://www.imdb.com/video/wab/vi739088665/>).

durch die Machart der Animation, durch die inhaltliche und szenische Inszenierung, durch sinnvoll gesetzte Farbkontraste (zum Beispiel bunte Schmetterlinge in Theresienstadt als Anspielung auf das berühmte Gedicht Pavel Friedmanns), durch die Integration von historischem Archivmaterial sowie durch die einprägsame Tonebene. Der kleine Film erweckt die Erfahrungen des Mädchens in packender Weise zum Leben. Durch seine junge Protagonistin und die sensible Inszenierung eignet 'Silence' sich zur Rezeption für viele Altersgruppen. Vor allem durch Internetforen wie YouTube oder sevenload nimmt der Film derzeit international an Bekanntheit zu. Interessant ist die filmische Thematisierung Theresienstadts. Als animierte Zeichenfigur wird das Mädchen ganz alleine, nur mit ihrem Koffer gepackt, ihre Deportation symbolisierend, nach Theresienstadt 'geweht'. Bevor Tanas eigene Geschichte in Theresienstadt beginnt, wird in nur zwei Sequenzen von 20



Abbildung 46: Standbild aus der Theresienstadt-Sequenz der Animation 'Silence'.

Sekunden Länge das ehemalige Lager eingeführt. Die Regisseure wählen hierfür zwei Aspekte, die in knappster Form symbolisch den Kontrastcharakter Theresienstadts veranschaulichen und sich filmtechnisch umsetzen lassen. Die Wahl fiel auf das Motiv des Hungers anhand einer Essensausgabe-Szene sowie auf das Kulturleben präsentiert

durch einen Geige spielenden Häftling. Einer stilisierenden oder verharmlosenden Wirkung wird trotz beschränkter Zeit und beschränkter Mittel hier besonders eindrücklich begegnet. Die Kamera schwenkt direkt von der Essensausgabe an den Kasernenfassaden hoch zu dem musizierenden Häftling, was eine direkte Verbindung zwischen dem Elend und der 'Hochkultur' schafft. Die Farbgebung bleibt dabei in beiden Bildern schwarz-weiß. Die Melodie erklingt bereits leise als Untermalung der Essensverteilung und fungiert so als überleitendes Element. Der verhärmtete Musiker mit den schwarzen Augenhöhlen spielt eine traurige Melodie, die sich in der Dunkelheit des Filmraums verliert. Kaum kann der Rezipient die Szenerie voll erfassen, da wandelt sich das Zeichenbild in die Darstellung der Deportationen nach Auschwitz. Die Arbeit mit Schwarz-Weiß-Animation schafft zusammen mit der außer der angedeuteten Kaserne größtenteils enträumlichten Kulisse und der

Verarbeitung der Geigenmelodie eine einzigartige Stimmung, die die Kulturarbeit in einen so präzisen assoziatorischen Zusammenhang setzt, dass die Tatsache ihres Vorhandenseins sowie ihre Adaption für den Kurzfilm keinen unstimmigen Eindruck erzeugt. Obwohl 'Silence' nur einen kurzen Moment inszeniert, ist der Kontrast hier in auffallender Weise ausgesöhnt. Sicherlich wird das mit zunehmender Thematisierung schwieriger, und natürlich bleiben die Aspekte verschwommen und symbolisch, dennoch ist der Kurzfilm ein gelungener Versuch, das Kulturleben als zentrales Element Theresienstadts zu adaptieren, ohne ein falsches Bild zu schaffen. Deshalb sei er an das Ende vorliegender Analyse gesetzt.

IV. Literaturverzeichnis

- **Aden-Grossmann, Wilma:** *Berthold Simonsohn. Biographie des jüdischen Sozialpädagogen und Juristen (1912-1978)* (Reihe Campus Judaica, Band 23, hrsg. von Renate Heuer, Frankfurt am Main), Campus Verlag Frankfurt/New York, Frankfurt am Main 2007.
- **Adler, H. G.:** *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, mit einem Nachwort von Jeremy Adler, Reprint der zweiten Auflage von 1960, Wallstein Verlag, Göttingen 2005.
- **Adler, H. G.:** *Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1958.
- **Alfers, Sandra:** *Vergessene Verse. Untersuchungen zur deutschsprachigen Lyrik aus Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2004*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Michael Wögerbauer (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 2004, S. 136-158.
- **Angerer, Christian:** *Zur Didaktik ästhetischer Darstellungen des Holocaust. Eine theoretische Grundlegung*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik. Grundfragen, Forschungsergebnisse, Perspektiven*, hrsg. im Auftrag der Konferenz für Geschichtsdidaktik in Schwalbach, Jahresband 2006, Wochenschau-Verlag, Schwalbach 2006, S. 152-177 (Online-Version des Artikels).
- **Assmann, Aleida:** *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 3. Auflage, Verlag C. H. Beck, München 2006.
- **Atlan, Liliane:** *Eine Oper für Terezín*, Illustrationen: Jüdisches Museum Prag/Museum Terezín, Übersetzung von Rüdiger Fischer, Verlag Im Wald, Regensburg (November) 2000.

- **Auerbacher, Inge:** *Ich bin ein Stern*, aus dem Amerikanischen von Mirjam Pressler, mit einer Zeittafel von Franz Josef Schütz, Verlag Beltz und Gelberg, Weinheim 1997.
- **Benz, Wolfgang:** *Erzwungene Illusion. Überlegungen zur Wahrnehmung und Rezeption des Ghettos Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2002*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Gabriela Kalinová (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 2002, S. 45-56.
- **Benz, Wolfgang:** *Theresienstadt. Aufzeichnungen von Federica Spitzer und Ruth Weisz* (Reihe *Bibliothek der Erinnerung*, hrsg. von Wolfgang Benz, Band I), mit einem Beitrag von Wolfgang Benz, Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin, Metropol Verlag, Berlin 1997.
- **Benz, Wolfgang:** *Theresienstadt: Ein vergessener Ort der deutschen Geschichte?*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1996*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1996, S. 7-18.
- **Benz, Wolfgang:** *Der Holocaust*, 6. Auflage, Verlag C. H. Beck, München 2005.
- **Benz, Wolfgang (Hg.):** *Legenden-Lügen-Vorurteile. Ein Lexikon zur Zeitgeschichte*, Verlag Moos & Partner, München 1990, S. 2/3 + S. 63-65.
- **Benz, Wolfgang (Hg.):** *Lexikon des Holocaust*, Redaktion: Angelika Heider und Monika Schmidt, Verlag C. H. Beck, München 2002.
- **Berkley, George E.:** *Hitler's gift. The story of Theresienstadt*, Branden Books, Boston 1993.

- **Bernstein**, Elsa: *Das Leben als Drama. Erinnerungen an Theresienstadt*, hrsg. von Rita Bake und Birgit Kiupel, 2. Auflage, Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 2005.

- **Blatter**, Janet/Milton, Sybil: *Art of the Holocaust. Over 350 works of art created in ghettos, concentration camps, and in hiding by victims of the Nazis*, preface by Irving Howe, Pan Books, London 1982.

- **Bloch**, David: *Versteckte Bedeutungen: Symbole in der Musik von Theresienstadt*, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 140-149.

- **Blodig**, Vojtěch: *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“ 1941-1945. Führer durch die Dauerausstellung des Ghetto-Museums in Theresienstadt*, Übersetzung von Peter Zieschang und Rico Schote, 1. Ausgabe, Verlag Helena Osvaldová, Prag 2003.

- **Boberg**, Jochen (MD Berlin)/Simon, Hermann (Centrum Judaicum) (Hg.): *Kunst in Auschwitz 1940-1945* (Sztuka w Auschwitz 1940-1945), Begleitbuch zur Ausstellung der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, hrsg. von der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum und vom Museumspädagogischen Dienst Berlin, Übersetzung von Irena Dylawerska, Rasch Verlag, Bramsche 2005.

- **Bondy**, Ruth: *Jakob Edelstein – der erste Judenälteste von Theresienstadt*, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 79-87.

- **Bor**, Josef: *Theresienstädter Requiem. Novelle*, autorisierte Übertragung ins Deutsche von Elisabeth Borchardt, mit einer Nachbemerkung von Ortwin Schubert, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1975.

- **Braun, Karl:** Die Bibliothek in Theresienstadt 1942-1945. Zur Rolle einer Leseinstitution in der 'Endlösung der Judenfrage', in: *Bohemia. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der böhmischen Länder* (A Journal of History and Civilisation in East Central Europa), hrsg. im Auftrag des Collegium Carolinum von Ferdinand Seibt und Hans Lemberg, Band 40, Heft 2, in Verbindung mit Manfred Alexander, Peter Burian et al., R. Oldenbourg Verlag München, München 1999, S. 367-386.

- **Braun, Karl:** Erinnerungen an die Zivilisation. Wegweiser in Theresienstadt, in: Becker, Siegfried et al. (Hg.): *Volkskundliche Tableaus: Eine Festschrift für Martin Scharfe zum 65. Geburtstag von Weggefährten, Freunden und Schülern*, Waxmann, Münster 2001, S. 313-325.

- **Braun, Karl:** Peter Kien oder Ästhetik als Widerstand, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1995*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1995, S. 155-174.

- **Brenner-Wonschick, Hannelore:** Die Mädchen von Zimmer 28. Freundschaft, Hoffnung und Überleben in Theresienstadt, Knaur Taschenbuch Verlag, München (April) 2006.

- **Bronner, Gerhard:** Vom Leben ohne Sauerstoff..., in: Steinhauser, Mary (Hg.): *Totenbuch Theresienstadt. Damit sie nicht vergessen werden*, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, 3. erweiterte Auflage, Junius Verlag und Vertriebsgesellschaft, Wien 1989, S. 1.49-1.52.

- **Costanza, Mary S.:** Bilder der Apokalypse. Kunst in Konzentrationslagern und Ghettos, Übersetzung von Wolfgang Rhiel, Kindler Verlag GmbH, München 1983.

- **Dahrendorf, Malte (Hg.):** Die Darstellung des Holocaust in der Kinder- und

Jugendliteratur, 10. Beiheft zur Reihe *Beiträge Jugendliteratur und Medien* (vormals Informationen Jugendliteratur und Medien), hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Jugendliteratur und Medien in der GEW, Juventa Verlag, Weinheim 1999, S. 2-81.

- **Daxelmüller**, Christoph: Kulturelle Formen und Aktivitäten als Teil der Überlebens- und Vernichtungsstrategie in den Konzentrationslagern, in: Herbert, Ulrich / Orth, Karin / Dieckmann, Christoph: *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager, Band II Entwicklung und Struktur*, Wallstein Verlag, Göttingen 1998, S. 983-1005.
- **Debold-Kritter**, Astrid: Festungsstadt – Ghetto – Militärstadt. Historische Forschung und Spurensuche vor Ort, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1999*, hrsg. von Miroslav Kárný und Raimund Kemper (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1999, S. 299-135.
- **Dormitzer**, Else: Theresienstädter Bilder, De Boekenvriend, Hilversum (Holland) 1945.
- **Dülfer**, Johanna/Engel, Caroline et al. (Hg.): Transport XV/1 Marburg-Theresienstadt. Reader zur Ausstellung des Instituts für Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, unter der Leitung von Prof. Dr. Karl Braun, Marburg (Juni) 2003.
- **Durlacher**, Gerhard L.: Streifen am Himmel. Vom Anfang und Ende einer Reise, aus dem Niederländischen übersetzt von Maria Csollány, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1994.
- **Dutlinger**, Anne D. (Hg.): Art, music and education as strategies for survival. Theresienstadt 1941-45, Ausstellungskatalog der Ausstellung 'The arts as strategies for survival: Theresienstadt 1941-45' der Payne Gallery of Moravian College (März 2000), Herodias, New York-London 2001.

- **Eagleton**, Terry: *Was ist Kultur? Eine Einführung*, aus dem Englischen von Holger Fliesbach, 2. Auflage, Verlag C. H. Beck, München 2001.

- **Elias**, Ruth: *Die Hoffnung erhielt mich am Leben. Mein Weg von Theresienstadt und Auschwitz nach Israel*, mit einem Nachwort zur Taschenbuchausgabe, 5. Auflage (Serie Piper, Band 1286), Piper Verlag München-Zürich, München 1991.

- **Endlich**, Stefanie: *Kunst im Konzentrationslager*, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Band I *Die Organisation des Terrors*, C. H. Beck Verlag, München 2005, S. 274-295.

- **Endlich**, Stefanie: *Bilder und Geschichtsbilder. Kunst und Denkmal als Mittel der Erinnerung*, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): *Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal* (Reihe Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, hrsg. von Wolfgang Benz und Barbara Distel, Heft 18), Hessische Landesbibliothek, Rasch Verlag, Wiesbaden (November) 2002, S. 3-22.

- **Erben**, Peter: *Auf eigenen Spuren. Aus Mährisch-Ostrau durch Theresienstadt, Auschwitz I, Mauthausen, Gusen III über Paris nach Israel*. Jüdische Schicksale aus der Tschechoslowakei, hrsg. von Erhard Roy Wiehn, 1. Auflage, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz 2001.

- **Erll**, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2005.

- **Fackler**, Guido: *Panoramen von Macht und Ohnmacht. KZ-Bilder als ikonisierte Erinnerung und historisches Dokument*, in: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft* (Reihe Münchner Beiträge zur Volkskunde, hrsg. vom Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Universität München, Band 33), Waxmann Verlag, Münster 2005, S. 251-274.

- **Fantlová, Zdenka:** *„In der Ruhe liegt die Kraft“, sagte mein Vater*, aus dem Tschechischen von Pavel Eckstein, mit einer Einführung von Jiří Gruša, Weidle Verlag, Bonn 1999.

- **Feder, Richard:** *Jüdische Tragödie – Letzter Akt. Theresienstadt 1941-1945. Bericht eines Rabbiners*, hrsg. von Michael Philipp, aus dem Tschechischen übersetzt von Gustav Just, 1. Auflage, Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam 2004.

- **Feuchert, Sascha (Hg.):** *Holocaust-Literatur Auschwitz* (Reihe *Arbeitstexte für den Unterricht*), für die Sekundarstufe I, Reclam, Stuttgart 2000, S. 5-29.

- **Feuß, Axel:** *Das Theresienstadt-Konvolut*, hrsg. vom Altonaer Museum in Hamburg / Norddeutsches Landesmuseum, anlässlich der Ausstellung 'Das Theresienstadt-Konvolut' (15. Februar – 21 April 2002 in Hamburg), 1. Auflage, Dölling und Galitz Verlag Hamburg-München, Hamburg 2002.

- **Fontane, Theodor:** *Der deutsche Krieg von 1866* (Gesamtausgabe in 2 Bänden,) Band 1: *Der Feldzug in Böhmen und Mähren*, Nachdruck von 1871/2003.

- **Friedlander, Albert H.:** *Leo Baeck in Theresienstadt*, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 119-130.

- **Friedländer, Saul:** *Das Dritte Reich und die Juden (Die Jahre der Verfolgung 1933-1939/Die Jahre der Vernichtung 1939-1945)*, aus dem Englischen übersetzt von Martin Pfeiffer, Verlag C. H. Beck, München 2007 (Sonderausgabe).

- **Friedman, Saul S. (Hg.):** *The Terezin Diary of Gonda Redlich*, foreword by Nora Levin, The University Press of Kentucky, Kentucky 1992.

- **Fryd, Norbert:** *Kultur im Vorzimmer der Hölle*, in: *Theresienstadt*, hrsg. vom Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren, aus dem Englischen übertragen von Walter Hacker, Europa Verlag, Wien 1968.

- **Gerl, Claudia:** Kulturstaat = Staatskunst. Eine Analyse zur (allgemein erwünschten) Instrumentalisierung der Kunst (Reihe Philosophische Grenzgänge, Band 1, hrsg. von Rudolf Burger), Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2000.

- **Ginz, Petr:** Prager Tagebuch 1941-1942, hrsg. von Chava Pressburger, mit einem Vorwort von Mirjam Pressler, aus dem Tschechischen von Eva Profousová, Berlin Verlag GmbH, Berlin 2006.

- **Glass, Martha:** „Jeder Tag in Theresin ist ein Geschenk“. Die Theresienstädter Tagebücher einer Hamburger Jüdin 1943-1945, hrsg. von Barbara Müller-Wesemann, Landeszentrale für politische Bildung, 1. Auflage, Hamburg 1996.

- **Gutman, Israel (Haupt-Hg):** Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden (hrsg. von Eberhard Jäckel), Band III, Argon, Berlin 1993.

- **Haibl, Michaela:** Konzentrationslager oder „Künstlerkolonie“? Zur Problematik der Rezeption und Präsentation von Artefakten aus Konzentrationslagern, in: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (Reihe Münchner Beiträge zur Volkskunde, hrsg. vom Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Universität München, Band 33), Waxmann Verlag, Münster 2005, S. 275-295.

- **Haibl, Michaela:** Überlebensmittel' und Dokumentationsobjekt. Zeichnungen aus dem Konzentrationslager Dachau, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal, (Reihe Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, hrsg. von Wolfgang Benz und Barbara Distel, Heft 18), Hessische Landesbibliothek, Rasch Verlag, Wiesbaden (November) 2002, S. 42-65.

- **Hartinger, Walter:** Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen, in: Göttisch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen,

Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie (Reihe *Ethnologische Paperbacks*), Reimer, Berlin 2001, S. 79-100.

- **Heuberger**, Georg (Hg.): *Vom Bauhaus nach Terezín. Friedl Dicker-Brandeis und die Kinderzeichnungen aus dem Ghetto-Lager Theresienstadt*, Ausstellung des Jüdischen Museums der Stadt Frankfurt am Main 25. April – 28. Juli 1991, hrsg. vom Jüdischen Museum im Auftrag des Magistrats der Stadt Frankfurt am Main (Dezernat für Kultur und Freizeit), Frankfurt a. M. 1991.
- **Heyl**, Matthias: „Erziehung nach Auschwitz“ und „Holocaust Education“ – Überlegungen, Konzepte, Vorschläge, in: Abram, Ibo/Heyl, Matthias: *Thema Holocaust. Ein Buch für die Schule*, Redaktion: Barbara Wenner, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg (April) 1996, S. 61-164.
- **Huppert**, Jehuda/Drori, Hana: *Theresienstadt – Ein Wegweiser*, Übersetzung aus dem Hebräischen von Dan Weinstein, Vitalis, Prag 1999.
- **Jauß**, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, S. 325f.
- **Kacer**, Kathy: *Die Kinder aus Theresienstadt*, aus dem Englischen von Yvonne Hergane, mit Zeichnungen von Helga Weissová, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 2003.
- **Karas**, Joža: *Music in Terezin 1941-1945*, Beaufort Books Publishers (in association with Pendragon Press), New York 1985.
- **Kárný**, Miroslav: *Als Maurice Rossel zu reden begann. „Auch heute würde ich ihn unterschreiben...“*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2000*, hrsg. von Miroslav Kárný und Raimund Kemper in Zusammenarbeit mit Martin Niklas (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 2000, S. 164-191.

- **Kárný, Miroslav:** Ergebnisse und Aufgaben der Theresienstädter Historiographie, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 26-40.

- **Kárný, Miroslav/Kárná, Margita:** Kinder in Theresienstadt, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, im Auftrag des Comité International de Dachau (Brüssel), 9. Jahrgang 1993, Heft 9 (November 1993) *Die Verfolgung von Kindern und Jugendlichen*, S. 14-32.

- **Kaschuba, Wolfgang:** Einführung in die Europäische Ethnologie, 2., aktualisierte Auflage, Verlag C. H. Beck, München 2003.

- **Kaumkötter, Jürgen:** Ein schmaler Grat (Wąska ścieżka), in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): *Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal* (Reihe *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, hrsg. von Wolfgang Benz und Barbara Distel, Heft 18), Hessische Landesbibliothek, Rasch Verlag, Wiesbaden (November) 2002, S. 34-42.

- **Keren, Nili:** Ein pädagogisches Poem, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 156-163.

- **Kilcher, Andreas B. (Hg.):** Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart, mit 255 Abbildungen, Verlag J. B. Metzler Stuttgart/Weimar, Stuttgart 2000., S. 2-4 + S. 320-322.

- **Klein, Peter:** Theresienstadt: Ghetto oder Konzentrationslager?, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2005*, hrsg. von Jaroslava Milotová und Michael Wögerbauer (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut

Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 2005, S. 111-123.

- **Klüger**, Ruth: weiter leben. Eine Jugend, 13. Auflage, Deutscher Taschenbuch Verlag, München (März) 2005.
- **Knopp**, Guido: Holokaust, in Zusammenarbeit mit Vanessa von Bassewitz, Christian Deick et al., Redaktion: Alexander Berkel, Silke Gampper, Christine Kisler, Wilhelm Goldmann Verlag, München (November) 2001.
- **Kolářová**, Eva: Das Theresienstadt-Bild in Werken der Häftlinge 1941-1945, erschien im Rahmen des Programms AKTION, albis international, Ustí nad Labem 1998.
- **Köppen**, Manuel/Scherpe, Klaus R.: Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Dies. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst, Böhlau Verlag, Köln 1997, S. 1-13.
- **Kotowski**, Elke-Vera/Schoeps, Julius H./Wallenborn, Hiltrud (Hg.): Länder und Regionen, (Reihe *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa*, Band I), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001.
- **Kotowski**, Elke-Vera/Schoeps, Julius H./Wallenborn, Hiltrud (Hg.): Religion, Kultur, Alltag (Reihe *Handbuch zur Geschichte der Juden in Europa*, Band II), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001.
- **Körte**, Mona: Erinnerungsliteratur, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara (Hg.): *Terror und Kunst. Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal* (Reihe *Dachauer Hefte. Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, hrsg. von Wolfgang Benz und Barbara Distel, Heft 18), Hessische Landesbibliothek, Rasch Verlag, Wiesbaden (November) 2002, S. 23-34.
- **Křížková**, Marie Rút/Kotouč, Kurt Jiří/Ornest, Zdeněk (Hg.): We are children just

the same. *Vedem, the secret magazine by the boys of Terezin*, translated from the Czech by R. Elizabeth Novak (Edited by Paul R. Wilson), with a Foreword by Václav Havel, The Jewish Publication Society Philadelphia-Jerusalem, Philadelphia 1994.

- **Kultur in Theresienstadt**, tschechisch-deutsches Seminar in Prag und Terezín 10.-14. Februar 1997, Heinrich Böll Stiftung/Památník Terezín et al., Leitung: Karl Braun, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1997.
- **Kuna, Milan**: *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, übersetzt von Eliška Nováková, 2. Auflage, Zweitausendeins Verlag, Frankfurt/Main 1998.
- **Kunst und Kultur in Gedenkstätten**, Symposium in der Gedenkstätte KZ Osthofen, hrsg. vom Förderverein Projekt Osthofen. Verantwortlicher: Heribert Fachinger, 2002.
- **Kushner, Toni (Text)/Sendak, Maurice (Bilder)**: *Brundibar*, nach der Oper von Hans Krása und Adolf Hoffmeister, aus dem Englischen von Mirjam Pressler, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2004.
- **Langbein, Hermann**: *...nicht wie die Schafe zur Schlachtbank. Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern 1938-1945*, Geleitwort von Eugen Kogon, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1980, S. 57-62.
- **Lederer, Zdenek**: *Ghetto Theresienstadt*, translated from the Czech by K. Weisskopf, Edward Goldston, London 1953.
- **Lustig, Arnošt**: *Finsternis wirft keine Schatten*, Roman, Deutsch von Peter Ambros, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997.
- **Lutz, Thomas/Brebeck, Wulff E./Hepp, Nicolas (Redaktion)**: *Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des*

Nationalsozialismus, hrsg. von Wulff E. Brebeck, Angela Genger, Dietfrid Krause-Vilmar, Thomas Lutz und Gunnar Richter, Jonas Verlag, Marburg 1992, S. 7-11 + S. 72-85.

- **Makarova**, Elena/Makarov, Sergei/Kuperman, Victor: *University over the abyss. The story behind 489 lecturers and 2309 lectures in KZ Theresienstadt 1942-1944*, Verba Publishers Ltd., Jerusalem 2000.
- **Mandl**, Herbert Thomas: *Die Wette des Philosophen oder Der Anfang des definitiven Todes*, Klaus Boer Verlag, Regensburg 1996.
- **Manes**, Philipp: *Als ob's ein Leben wär. Tatsachenbericht Theresienstadt 1942-1944*, hrsg. von Ben Barkow und Klaus Leist, Ullstein Buchverlag GmbH, Berlin 2005.
- **Mann**, Frido: *Terezín oder Der Führer schenkt den Juden eine Stadt. Eine Parabel*, Redaktion: Monika Neder, LIT Verlag, Münster-Hamburg 1994.
- **Mändl Roubíčková**, Eva: *'Langsam gewöhnen wir uns an das Ghettoleben'. Ein Tagebuch aus Theresienstadt*, hrsg. von Veronika Springmann (unter Mitarbeit von Wolfgang Schellenbacher), Konkret Literatur Verlag, Hamburg 2007.
- **Margry**, Karel: *Das Konzentrationslager als Idylle. „Theresienstadt“ – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* in: Fritz Bauer Institut (Hg.): *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*. Frankfurt am Main, 1996, S. 319-352 oder unter <http://www.cine-holocaust.de/mat/fbw000812dmat.html>.
- **Margry**, Karel: *Ein interessanter Vorgänger: Der erste Theresienstadt-Film (1942)*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1998* (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1998, S. 181-212.

- **Meyer, Beate:** *„Altersghetto“, „Vorzugslager“ und Tätigkeitsfeld. Die Repräsentanten der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland und Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2005*, hrsg. von Jaroslava Milotová und Michael Wögerbauer (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 2005, S. 124-149.

- **Milton, Sybil:** *Theresienstadt und der NS-Massenmord an den Juden*, in: Kárný, Miroslav/Blodig, Vojtěch/Kárná, Margita (Hg.): *Theresienstadt in der „Endlösung der Judenfrage“*, Edition Theresienstädter Initiative, Verlag Panorama, Prag 1992, S. 63-69.

- **Mulder, Dirk/Prinsen, Ben (Hg.):** *Lachen im Dunkeln. Amüsement im Lager Westerbork*, Niederlande-Studien (hrsg. vom Zentrum für Niederlande-Studien), Kleinere Schriften, Heft 3, LIT Verlag Münster-Hamburg, Hamburg 1997.

- **Müller, Melissa/Piechocki, Reinhard:** *Alice Herz-Sommer. „Ein Garten Eden inmitten der Hölle“. Ein Jahrhundertleben*, Droemer Knaur Verlag, München 2006.

- **Nienhuysen, Frank:** *Stichwort: Zweiter Weltkrieg* (Reihe *Stichwort*, Information und Wissen in kompakter Form), 2. Ausgabe, Wilhelm Heyne Verlag, München 1995.

- **Opfermann, Charlotte G.:** *The Art of Darkness* (Marat/Sade and Adolf Eichmann: the truth about the 'Paradise Ghetto' and the cultural programs known as Freizeitgestaltung at the Nazi concentration camp Theresienstadt with special focus on music and theater programs performed 1942-1945 – facts and fiction during and since World War II with many drawings, created between 1942 and 1945 by my fellow prisoners), University Trace Press, Houston 2002.

- **Oppenheim, Mélanie:** *Theresienstadt. Die Menschenfalle*, aus dem Dänischen übersetzt von Dietmar Possart, Klaus Boer Verlag, München 1998.

- **Osvaldová, Helena** (Hg.): Kultur gegen den Tod, Dauerausstellungen der Gedenkstätte Theresienstadt in der ehemaligen Magdeburger Kaserne, Übersetzung von Peter Zieschang, erste Ausgabe, Verlag Helena Osvaldová, Prag 2002.

- **Peduzzi, Lubomir**: Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien, übersetzt aus dem Tschechischen von Lenka Šedová, Volker Losseff und Dagmar Lieblová, mit freundlicher Unterstützung des Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds, 1. Ausgabe, Barrister & Principal, Brno 2005.

- **Porombka, Stephan/Scharnowski, Susanne** (Hg.): Phänomene der Derealisierung, Passagen Verlag, Wien 1999, S. 11-19.

- **Randt, Alice**: Die Schleuse. Drei Jahre im Ghetto Theresienstadt, hrsg., überarbeitet und ergänzt von Horst Bethmann, Rosdorf 1997.

- **Reddig-Korn, Birgitta** (Hg.): Materialien zur Unterrichtspraxis. Kathy Kacer: Die Kinder aus Theresienstadt (erarbeitet von Peter Bräunlein 8.-10. Klasse), Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 2006.

- **Riegner, Gerhart M.**: Die Beziehung des Roten Kreuzes zu Theresienstadt in der Endphase des Krieges, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1996*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1996, S. 19-30.

- **Ross, Carlo**: Im Vorhof der Hölle. Ein Buch gegen das Vergessen, 11. Auflage, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv junior), München 2005.

- **Rossel, Maurice**: Besuch im Ghetto, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1996*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-

ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1996, S. 284-297.

- **Rothkirchen**, Livia: Der geistige Widerstand in Theresienstadt, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1997*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1997, S. 118-140.
- **Salus**, Grete: Niemand, nichts – ein Jude. Theresienstadt, Auschwitz, Oederan, Neuauflage der Ausgabe von 1958, Verlag Darmstädter Blätter, Darmstadt 1981 (Hinweis: Die zwischenzeitlich erschienene 3. Ausgabe von 2005 trägt einen anderen Titel: „Vielleicht müssen wir doch nicht sterben....“ Grete Salus’ Bericht über Theresienstadt, Auschwitz und Oederan).
- **Sandfort**, Paul Aron: Ben - Vogel aus der Fremde, Roman, Dittrich Verlag, Köln 2000.
- **Schiller**, Friedrich: Über das Erhabene, in: *Kleinere prosaische Schriften*, 1801.
- **Schumann**, Coco: Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt, aufgezeichnet von Max Christian Graeff und Michaela Haas, Deutscher Taschenbuch Verlag, München (September) 1997.
- **Sofsky**, Wolfgang: Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager (Reihe *Die Zeit des Nationalsozialismus*, hrsg. von Walter H. Pehle, Band 13427), 6. Auflage, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, November 2008.
- **Spiegelman**, Art: Maus-die Geschichte eines Überlebenden Teil 1 (*Mein Vater kotzt Geschichte aus*) / Teil 2 (*Und hier begann mein Unglück*), Comic, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1992/1993.
- **Spier-Cohen**, Gisela: Weggerissen. Erinnerungen an Theresienstadt (Reihe *Marburger Beiträge zur Kulturforschung*, hrsg. vom Institut für Europäische

Ethnologie/Kulturwissenschaft der Philipps-Universität Marburg: *Archivschriften*, hrsg. von Siegfried Becker, Heft 6), Jonas Verlag, Marburg 2006.

- **Spies, Gerty:** *Drei Jahre Theresienstadt*, Chr. Kaiser Verlag, München 1984.
- **Staatstheater Kassel (Hg.):** *Programmheft zur Aufführung Der Kaiser von Atlantis* von Viktor Ullmann (Dichtung von Peter Kien)/*Himmelfahrt* von Richard Beaudoin (Satire nach Heinrich Heine), Projekt des Theater-Jugendorchesters, Programm Nr. 114, Spielzeit 2007/2008 (April 2008), Redaktion: Dorothee Hannappel, Druckerei Hesse, Kassel 2008.
- **Stanić, Dorothea (Hg.):** *...und draußen blühen Blumen. Kinder im KZ*, mit Kinderzeichnungen aus Theresienstadt, Zeichnungen der Theresienstädter Maler Leo Haas und Fritz Fritta, Fotos und Dokumenten, 2. Auflage, Elefanten Press Verlag, Berlin (West) 1982.
- **Starke, Käthe:** *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt. Bilder-Impressionen-Reportagen-Dokumente*, Haude und Spensersche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1975.
- **Štefaníková, Jana:** *Karel Herrmanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941-1944*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 2004*, hrsg. von Jaroslava Milotová, Ulf Rathgeber und Michael Wögerbauer (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 2004, S. 72-135.
- **Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945 (Hg.):** *Kinder im KZ Theresienstadt – Zeichnungen, Gedichte, Texte*, Katalog zur Ausstellung, mit einem Vorwort von Bundestagspräsident Wolfgang Thierse, Redaktion: Ursula Krause-Schmitt et al., Studienkreis Deutscher Widerstand, Frankfurt/Main 2003.
- **Stüwe, Christian:** *Der „Theresienstadt-Film“: zur filmischen Wirkung des „Dokumentarfilms aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“*, Philipps-Universität

Marburg, Fachbereich Gesellschaftswissenschaften und Philosophie, Fach Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft, Magisterarbeit, Marburg 2006.

- **Suderland**, Maja: *Territorien des Selbst. Kulturelle Identität als Ressource für das tägliche Überleben im Konzentrationslager*, Campus Verlag Frankfurt/New York, Frankfurt 2004.
- **Szymańska**, Irena: *Leiden und Hoffnung* (Cierpienie i Nadzieja) in: Boberg, Jochen (MD Berlin)/Simon, Hermann (Centrum Judaicum) (Hg.): *Kunst in Auschwitz 1940-1945* (Sztuka w Auschwitz 1940-1945), Begleitbuch zur Ausstellung der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, hrsg. von der Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum und vom Museumspädagogischen Dienst Berlin, Übersetzung von Irena Dylawerska, Rasch Verlag, Bramsche 2005, S. 59-82.
- **Troller**, Norbert: *Theresienstadt. Hitler's gift to the jews*, übersetzt von Susan E. Cernyak-Spatz, hrsg. von Joel Shatzky, The University of North Carolina Press, Carolina 1991.
- **Uher**, Daniela: *Künstler in Theresienstadt 1941-1945. Ein Forschungsbericht*, in: Nogosseck, Hanna/Dietmar Popp (Hg.): *Beiträge zur Kunstgeschichte Ostmitteleuropas*, Tagung zur Ostmitteleuropa-Forschung, Verlag Herder-Institut, Marburg 2001, S. 366-379.
- **Uher**, Daniela: *Zwischen Leben und Tod. Eine Künstlerkolonie in Theresienstadt. Überlegungen zu einer Erweiterung des Begriffes „Künstlerkolonie“*, in: Slenczka, Eberhard: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999: Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben*, Sonderdruck, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1999, S. 93-104.
- **Ullmann**, Viktor: *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz, v. Bockel Verlag, Hamburg 1993.

- **Und die Musik spielt dazu.** *Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Ulrike Migdal, R. Piper GmbH & Co. KG, München 1986.

- **Utitz, Emil:** *Die Theresienstädter Zentralbücherei*, in: *Theresienstadt*, hrsg. vom Rat der jüdischen Gemeinden in Böhmen und Mähren, aus dem Englischen übertragen von Walter Hacker, Europa Verlag, Wien 1968.

- **Utitz, Emil:** *Psychologie des Lebens im Konzentrationslager Theresienstadt*, Verlag A. Sendl, Wien 1948.

- **Václavek, Ludvik E.:** *Deutsche Literatur in Theresienstadt*, in: *Theresienstädter Studien und Dokumente 1997*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná (Reihe *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994-2008*, hrsg. von Miroslav Kárný, Raimund Kemper und Margita Kárná, Institut Theresienstädter Initiative-ACADEMIA (seit 2003-Sefer)), Prag 1997, S. 275-289.

- **Van den Bergh, Siegfried:** *Der Kronprinz von Mandelstein. Überleben in Westerbork, Theresienstadt und Auschwitz*, hrsg. von Frauke Meyer-Gosau (Reihe *Lebensbilder. Jüdische Erinnerungen und Zeugnisse*, hrsg. von Wolfgang Benz), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996.

- **Volavková, Hana (Hg.):** *Einen Schmetterling habe ich hier nicht gesehen. Kinderzeichnungen und Gedichte aus Terezín*, vorbereitet von Anita Franková und Hana Polovná auf Grundlage des Buches 'Kinderzeichnungen und Gedichte aus Theresienstadt 1942-1944', Nachwort von Anita Franková, Übersetzung von Margit Herrmanová und Otto Kalina, 5. Auflage, Jüdisches Museum Prag 2004.

- **Von Bredow, Wilfried:** *Tückische Geschichte. Kollektive Erinnerung an den Holocaust*, Verlag W. Kohlhammer Stuttgart-Berlin-Köln, Stuttgart 1996.

- **Weber, Ilse:** *In deinen Mauern wohnt das Leid. Gedichte aus dem KZ Theresienstadt*, 1. Auflage, Bleicher Verlag, Gerlingen 1991.

- **Weglein, Resi:** *Als Krankenschwester im KZ Theresienstadt. Erinnerungen einer Ulmer Jüdin*, hrsg. und mit einer Zeit- und Lebensbeschreibung versehen von Silvester Lechner und Alfred Moos (Reihe *Die NS-Zeit in der Region Ulm/Neu-Ulm. Vorgeschichte, Verlauf, Nachgeschichte*. Eine Schriftenreihe des Dokumentationszentrums Oberer Kuhberg Ulm e.V., hrsg. von Silvester Lechner, Band 2), 1. Auflage, Silberburg-Verlag, Stuttgart 1988.

- **Weiss, Otto:** *„Und Gott sah, daß es schlecht war“*. *Erzählung aus Theresienstadt*, übersetzt von Jiří Burgerstein, illustriert von Helga Weissová, mit einem Nachwort von Stefana Sabin, hrsg. vom Niedersächsischen Verein zur Förderung von Theresienstadt/Terezín, Wallstein Verlag, Göttingen 2002.

- **Weissová, Helga:** *Zeichne, was du siehst*. *Zeichnungen eines Kindes aus Theresienstadt*, mit einem Nachwort von Astrid Schmetterling, 1. Auflage, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig, Göttingen 2001.

- **Wertheim, Hella/Rockel, Manfred:** *Immer alles geduldig ertragen*. *Als Mädchen in Theresienstadt, Auschwitz und Lenzing, seit 1945 in der Grafschaft Bentheim*, Museumverein für die Grafschaft Bentheim, Nordhorn 1992.

- **Wlaschek, Rudolf M. (Hg.):** *Kunst und Kultur in Theresienstadt*. *Eine Dokumentation in Bildern*, 1. Auflage, Bleicher Verlag, Gerlingen 2001.

Internetquellen

- **Seite 42**

Loewy , Hanno: *Newsletter zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*.

Informationen des Fritz Bauer Instituts (unter http://www.fritz-bauer-institut.de/infothek/infothek_nl-23.htm).

► Pdf-Download nicht mehr verfügbar (erschien bis 2008)

- **Seite 54**

Fackler, Guido: *"Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist" - Musik in Auschwitz* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter

http://lastexpression.northwestern.edu/essays/Fackler_ger.001.Fdoc.pdf).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 55**

Fackler, Guido: *"Wir spüren alle, daß diese Musik infernalisch ist" - Musik in Auschwitz* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter

http://lastexpression.northwestern.edu/essays/Fackler_ger.001.Fdoc.pdf).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 55**

Vorstellung der Komödie *Mein Führer*, Regie Dani Levy (Quelle: *die altstadtkinos* unter <http://www.altstadtkinos.de/html/filme/Meinfuehrer.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 76**

Website des Ghetto Fighters' House (unter <http://gfh.org.il/En>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 76**

Rosenberg, Pnina: *Holocaust-Kunst als eine Art geistigen Widerstands. Die Sammlung im Ghetto Fighters' House* (Quelle: Essay des Projektes *The Last*

Expression: Art and Auschwitz des Mary and Leigh Block Museum of Art unter <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/rosenberg02ger.pdf>, S. 2).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 96**

Bruhn, Siglind: *Kunst als politische Provokation: Der Kaiser von Atlantis in Terezín* (Quelle: *Kunstpunkt*, Nr. 14, Wien 1997 unter <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ullwien.htm>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 111**

Bendel, Carolin: *Die Shoa und das Problem der Unsagbarkeit* (Quelle: Beitrag der Initiative *Shoa.de*. „Zukunft braucht Erinnerung“ unter www.wolfsschanze.de/nachkriegsdeutschland/gedenkkulturen/608.html).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 133**

Bendel, Carolin: *Die Shoa und das Problem der Unsagbarkeit* (Quelle: Beitrag der Initiative *Shoa.de*. „Zukunft braucht Erinnerung“ unter www.wolfsschanze.de/nachkriegsdeutschland/gedenkkulturen/608.html).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 136**

Milton, Sybil: *Kunst und Auschwitz* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/miltonessay-German.doc..pdf>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 145**

Werkliste Viktor Ullmann auf *Klassika ... die deutschsprachigen Klassikseiten* (unter http://www.klassika.info/Komponisten/Ullmann/wv_gattung.html).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 145**

Website der privat geführten *Viktor Ullmann Homepage* (unter <http://mitglied.lycos.de/mwiener/ullmann/index.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

● **Seite 145**

Vgl. Website der *Viktor Ullmann Foundation* (gegründet 2002 von Jacqueline Cole, unter <http://www.viktorullmannfoundation.org.uk/>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

● **Seite 145**

Website der gemeinnützigen Organisation *Terezin Chamber Music Foundation* (Direktor: Mark Ludwig, unter <http://www.terezinmusic.org/>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

● **Seite 167**

Website des *Brundibár-Projektes* (unter <http://philipparmbruster.net/Das%20Projekt.htm>).

► **Website ist nicht mehr online (Stand Juni 2011)**

● **Seite 167**

Website des *Brundibár-Projektes*, Menüpunkt „Workshops“ (unter <http://www.philipparmbruster.net/Links.htm>).

► **Website ist nicht mehr online (Stand Juni 2011)**

● **Seite 171**

Rezension zu Sendak, Maurice/Kushner, Tony: *Brundibár* (Süddeutsche Zeitung, 13. Dezember 2004 unter <http://www.perlentaucher.de/buch/19155.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

● **Seite 192**

Buchvorstellung Wlaschek, Rudolf (Hg.): *Kunst und Kultur in Theresienstadt* (unter <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=4152&L=0>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

● **Seite 193**

YouTube-Profil Yad Vashem unter <http://de.youtube.com/user/YadVashem>.

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 194**

YouTube-Video *Jewish football match* (unter <http://de.youtube.com/watch?v=sNLqjK6UMIc>).

► Video wurde inzwischen vom Anbieter zurückgezogen (Stand Juni 2011)

- **Seite 195**

Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives (unter <http://www.jpost.com/>).

► Letzter Zugriff: Juni 2011

- **Seite 195**

New York Times Online (unter <http://www.nytimes.com/>).

► Letzter Zugriff: Juni 2011

- **Seite 195**

Welt Online (unter <http://www.welt.de/>).

► Letzter Zugriff: Juni 2011

- **Seite 196**

Davis, Berry: *'Brundibar lives on'* (Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives, 8. Juni 2001 unter <http://www.jpost.com/Cooperations/Archives/>).

► Letzter Zugriff: Juni 2011

- **Seite 197**

Ajzenstadt, Michael: *Music from Theresienstadt* (Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives, 5. Mai 1997 unter <http://www.jpost.com/Cooperations/Archives/>).

► Letzter Zugriff: Juni 2011

- **Seite 197**

Kidron, Pamela: *Notes out of hell* (Jerusalem Post Online/The Jerusalem Post Archives, 30. Juni 1989 unter <http://www.jpost.com/Cooperations/Archives/>).

► Letzter Zugriff: Juni 2011

- **Seite 199**

Isherwood, Charles: *Tony Kushner and Maurice Sendak Adapt 'Brundibar,' a Czech Children's Opera* (New York Times Online, 9. Mai 2006 unter <http://theater.nytimes.com/2006/05/09/theater/reviews/09brun.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 200**

Vgl. Smith, Dinitia: *Mocking Nazis While Dancing With Death* (New York Times Online, 13. Mai 2001 unter <http://www.nytimes.com/2001/05/23/theater/mocking-nazis-while-dancing-with-death.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 202**

Maschewski, A.: *Gemeinsam sind wir stark* (Welt Online, 9. November 2005 unter http://www.welt.de/print-welt/article176633/Gemeinsam_sind_wir_stark.html).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 202**

Website Oberhessische Presse Online (unter <http://www.op-marburg.de>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 203**

Website Český Rozhlas 7 – Radio Praha (dt. Radio Prag, unter <http://www.radio.cz/de/>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 205**

Bauseneik-Müller, Jens: *Die US-Fernsehserie „Holocaust“ im Spiegel der deutschen Presse (Januar – März 1979). Eine Dokumentation*, in: *Historical Social Research*, Vol. 30, Nr. 4, S. 128-140 (Quelle: pdf-Download des Beitrags unter http://hsr-trans.zhsf.uni-koeln.de/hsrretro/docs/artikel/hsr/hsr2005_695.pdf).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 210**

Mike (Username): *Tagebuch einer Reise nach Prag - Tag 3* (Quelle: Eintrag Online-Forum 'J-Comm Jewish Community' Artikel, 22. September 2006 unter http://www.j-comm.de/index.php?option=com_content&task=view&id=268&Itemid=26).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 216**

Website des Studienkreis Deutscher Widerstand 1933-1945 (Menüpunkt „Ausstellungen“ unter <http://www.studienkreis-widerstand-1933-45.de/sdk/xxrundbr/rb6.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 216**

Website der Kulturagentur *Room 28 Projects* (Menüpunkt „Ausstellung“ unter <http://www.room28projects.com/index.php/de/the-exhibition>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 217**

Schneibergová, Martina: *"Verstummte Töne" - Ausstellung über Gideon Klein und Egon Ledec in der Robert Guttman-Galerie* (Radio Praha, 3. Mai 2003 unter <http://www.radio.cz/de/artikel/40316>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 217**

Giesing, Georg: *„Verfemte Kunst“ im Solinger Museum Baden bis Juni 2006 - Folge 3. Leo Haas - Ein Künstler im "Vorhof der Hölle"* (Quelle: Neue Rheinische Zeitung Online, 2. Mai 2006 unter <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=1521>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 217**

Galerie der Website des U.S. Holocaust Memorial Museum (unter http://www.ushmm.org/uia-cgi/uia_doc/photos/17428?hr=null).

► **Link ist nicht mehr verfügbar (Stand Juni 2011)**

- **Seite 221**

Vorzellner, Markus: *Wir tanzten unter dem Galgen* (Quelle: Wiener Zeitung Online, Februar 2001 unter <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?tabID=3946&alias=wzo&lexikon=Holocaust&letter=H&cob=5628>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 234**

Newsletter Beit Terezín/Theresienstadt (Quelle: pdf-Download unter <http://bterezin.brinkster.net/newsletters-all/DapeyKesher-54-2003-01-German.pdf>, wörtliche Übersetzung aus dem Englischen).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 244**

Hörprobe: *Kunst und Kultur als Auseinandersetzung mit dem Holocaust*, eine Arbeit des Seminarkurses des Manfred von Ardenne Gymnasiums, Berlin Lichtenberg
(http://denktag2006.denktag.de/Ich_wandre_durch_Theresiensta.1127.0.html).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 262**

Kauthe, Philipp: *Workshops in Theresienstadt* (Quelle: Artikel Radio Praha, 21. Juli 2000 unter <http://www.radio.cz/de/artikel/8318>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 265**

Rosenberg, Pnina: *Holocaust-Kunst als eine Art geistigen Widerstands. Die Sammlung im Ghetto Fighters' House* (Quelle: Essay des Projektes *The Last Expression: Art and Auschwitz* des Mary and Leigh Block Museum of Art unter <http://lastexpression.northwestern.edu/essays/rosenberg02ger.pdf>, S. 2).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 290**

Veranstaltungshinweis Vortrag Wolfgang Benz: *Alltag und Überleben im Ghetto Theresienstadt: Realität und Mythos einer Zwangsgemeinschaft* (Quelle: Informationsdienst Wissenschaft unter <http://www.idw-online.de/de/event?>

print=1&id=15389).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 329**

Von Pilar, Ulrike: *Die Instrumentalisierung der Humanitären Hilfe* (Quelle: pdf-Download unter <http://www.aerzte-ohne-grenzen.de/Laender/Analyse-und-Meinung/Humanitaere-Debatte.php>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 339**

Vgl. Artikel „KZ Theresienstadt“ (Quelle: Wikipedia unter http://de.wikipedia.org/wiki/KZ_Theresienstadt, zuletzt geändert am 28. Mai 2011).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 343**

Hoch, Jenny: *Luc Tymans. Der Maler des Unmalbaren* (Quelle: Spiegel Online, 1. März 2008 unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,538766,00.html>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

- **Seite 344**

Orly Yadin/Sylvie Bringas: *Silence* (Quelle: IMBd unter <http://www.imdb.com/video/wab/vi739088665/>).

► **Letzter Zugriff: Juni 2011**

Filmografie

- ***Transport z ráje* (dt. *Transport aus dem Paradies*)**

Regie: Zdenek Brynich

Genre: Spielfilm

Produktionsjahr: 1962

Land: Tschechien

Laufzeit: 93 Minuten

Sichtung: Privatbesitz

- ***Mesto darované* (dt. *Die geschenkte Stadt*)**

Regie: Vladimír Kressl

Genre: Dokumentarfilm

Produktionsjahr: 1965

Land: Tschechien

Laufzeit: ca. 12 Minuten

Sichtung: Fotoarchiv der Gedenkstätte Theresienstadt (2006)

- ***Holocaust* (dt. *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss*)**

Regie: Marvin J. Chomsky

Genre: Fernsehserie (vierteilig)

Produktionsjahr: 1978

Land: USA, Deutschland

Laufzeit: 419 Minuten

Sichtung: Hessische Landesbibliothek Wiesbaden

- ***Poslední Motýl* (dt. *Der letzte Schmetterling*)**

Regie: Karel Kachyna

Genre: Spielfilm

Produktionsjahr: 1991

Land: Großbritannien, Tschechien, Frankreich

Laufzeit: 106 Minuten

Sichtung: Privatbesitz

- ***Musik aus Theresienstadt***

Regie: Simon Broughton,

Genre: Dokumentarfilm

Produktionsjahr: 1993

Land: Deutschland

Laufzeit: 67 Minuten

Sichtung: Privatbesitz

- ***Ghetto Theresienstadt – Täuschung und Wirklichkeit***

Regie: Irmgard von zur Mühlen

Genre: Dokumentarfilm

Produktionsjahr: 1997

Land: Deutschland

Laufzeit: 90 Minuten

Sichtung: Privatbesitz

- ***Prisoner of Paradise (dt. Gefangen im Paradies)***

Regie: Malcom Clark

Genre: Dokumentation

Produktionsjahr: 2002

Land: Kanada

Laufzeit: ca. 90 Minuten

Sichtung: Medienarchiv der Bibliothek Germanistik, Philipps-Universität Marburg (2009)

- ***Die Pianistin von Theresienstadt***

Regie: Inga Wolfram

Genre: Dokumentation

Produktionsjahr: 2005

Land: Deutschland

Laufzeit: 45 Minuten

Sichtung: Medienarchiv der Bibliothek Germanistik, Philipps-Universität Marburg (2010)

- ***Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler***

Regie: Dani Levy

Genre: Komödie

Produktionsjahr: 2007

Land: Deutschland

Laufzeit: 89 Minuten

Sichtung: Privatbesitz

Anhang

● Anhang 1 Programmheft Aufführung *Brundibár* (DOREMI, Mannheim 2007)

**DOREMI
MANNHEIM**

DOREMI Mannheimer Kinder- und Jugendchor

Premiere

BRUNDIBÁR

Oper für Kinder von Hans Krása

Sonntag, 21. Oktober 2007
Sonntag, 18. November 2007
jeweils 17.00 Uhr
Jüdische Gemeinde Mannheim
Rabbiner-Grünwald-Platz, F 3,4
Festsaal

Karten € 6,00, ermäßigt € 4,00
erhältlich bei
Musikschule Mannheim, E 4,14 (Pforte)
Tel. 0621/293-8750 oder 8753

www.DOREMI-MANNHEIM.de

MANNHEIM²
2007 400 Jahre bewegen

Verein der Freunde
und Förderer
der städtischen Musikschule
Mannheim e.V.

MUSIKSCHULE MANNHEIM²
STADT MANNHEIM
Fachbereich Bildung

FREUNDSCHAFTSLIED

aus der Oper *Brundibár* von Hans Krása

Allegro moderato à la marcia

Alle
Ihr müßt auf Freundschaft bau'n, den Weg ge-meinsam geh'n,
auf eu-re Kraft ver-trau'n, und zu-ein-an-der steh'n.
Dann wird man auf euch schau'n, schau euch und klug nen-nen,
denn euch kann nichts tren-nen. Wir schlu-gen Brun-di-bár,
und jetzt ist al-len klar, uns kann man nicht tren-nen.

Alle
Freundschaft al-le Zeit, hilft euch in je-dem Streit
und schafft Ge-rech-tig-keit.
Nehmt euch bei-der Hand,
und knüpft das Freund-schafts-band! FINE

Die Solisten des heutigen Abends entnehmen Sie bitte dem Einlageblatt

Einführung: Edith Lieb-Singe

Personen

Aninka	Ariadne Chalkias, Eva-Maria Simonis
Pepecek	Lucia Hopf, Antonia Saller
Brundibár	Sofia Dunz, Ruth-Maria Gürtler
Spatz	Vanessa Biesgen, Manuel Diener, Tobias Fürst, Friederike Reinecke
Katze	Ingrid Borghi, Magdalene Gürtler, Marie Munk, Ann Sophie Prekschat, Franziska Geukes
Hund	Karoline Böhm, Katharina Grüning, Moritz Janknecht, Thibaud Keuper, Louis Keuper, Antonia Saller
Polizist	Karoline Böhm, Ruth-Maria Gürtler, Lisa Schöffel
Milchmann	Ruth-Maria Gürtler, Marie Munk, Eva-Maria Simonis, Sened Zekarias
Bäcker	Karoline Böhm, Enrico Leone, Christoph Simonis
Bäckerjunge	Tobias Fürst, Lukas Nahn
Gemüsehändler	Karoline Böhm, Fabian Mentrup
Eismann	Karoline Böhm, Enrico Leone
Straßenkehrer	Cora Rübke
Nachtwächter / Lehrer	Fabian Mentrup, Christoph Simonis, Moritz Janknecht

Solisten aus der Gesangsklasse Annette Großmann

DOREMI Mannheimer Kinder- und Jugendchor

unterstützt durch die Arbeitsgemeinschaft Gesang DOREMI im Verein der Freunde und Förderer der Musikschule Mannheim e.V.

Einlageblatt Premiere *Brundibár* 21.10.2007

Personen:

Aninka	Ariadne Chalkias
Pepecek	Lucia Hopf
Brundibár	Sofia Dunz
Spatz	Manuel Diener
Katze	Ann Sophie Prekschat
Hund	Thibaud Keuper
Polizist	Eva-Maria Simonis
Milchmann	Ruth-Maria Gürtler
Bäcker	Christoph Simonis
Bäckerjunge	Tobias Fürst
Gemüsehändler	Fabian Mentrup
Eismann	Caroline Böhm
Straßenkehrer	Cora Rübke
Nachtwächter / Lehrer	Fabian Mentrup
Änderung im Orchester: Akkordeon	Fritz Weisacher
Maske	Chalice Richard
Schulranzen	Hastigung Lee-Stern Annette Böhm

Wir sind dankbar und freuen uns sehr, dass Frau Trude Simonsch, die im Alter von 21 Jahren nach Theresienstadt deportiert wurde, über Theresienstadt und die erlebten *Brundibár*-Auführungen zu uns sprechen wird.

Brundibár
1938 hat Hans Krása, deutsch-tschechischer Komponist, diese Kinderoper für einen Kulturwettbewerb geschrieben. Leider wurde sie nicht mehr angenommen, da kurz danach den Juden alle kulturellen Tätigkeiten verboten wurden. In einem Prager Waisenhaus wurde die Oper 1942 geheim aufgeführt, leider war Hans Krása zu diesem Zeitpunkt bereits nach Theresienstadt deportiert worden. Kurz danach, im Juli 1943 wurden die Kinder und Betreuer des Waisenhauses ebenfalls nach Theresienstadt deportiert. Dort gab es ein Wiedersehen mit Krása, der die Oper mit neuer Besetzung für die in Theresienstadt internierten Instrumentalisten umschrieb. Am 23.09.1943 wurde *Brundibár* in Theresienstadt zum ersten Mal aufgeführt und danach noch 54 mal. Die Nazis misbrauchten den Erfolg des Stücks, in dem sie die Aufführungen als Beleg für die angeblichen guten Lebensbedingungen einer Delegation des Roten Kreuzes vorstellten und in einem Propagandafilm verwendeten. Nach dem Film „Hitler schenkt den Juden eine Stadt“ konnte die Oper nicht mehr aufgeführt werden, da anschließend alle beteiligten Kinder nach Auschwitz gebracht wurden und nahezu kein Kind überlebt hat.

Die Geschwister Aninka und Pepecek brauchen dringend Milch für ihre kranke Mutter. Doch Milch kostet Geld und die beiden Kinder haben keines. Der Eisenhändler, der Bäcker und der Milchmann bieten ihre Waren an. Ein Polizist erklärt den Kindern, dass nur der Geld bekommt, der auch dafür arbeitet. Da sehen Aninka und Pepecek den Leierkastenmann Brundibár, der für sein Spiel von den Erwachsenen Geld bekommt. Die beiden beschließen, es ihm nachzumachen und singen ein des Leierkastenmanns anzukommen. Als sie versuchen, das Spiel *Brundibár* zu stören, werden sie von ihm wip geißelt. Traurig überlegen sie nun, was zu tun ist. Da kommt der Spatz, die Katze und der Hund, um den beiden zu helfen. Die Tiere kennen alle Kinder aus der Nachbarschaft und rufen sie am nächsten Tag, wenn die Kinder zur Schule laufen, zu Hilfe. Gemeinsam singen alle ein Lied. Endlich hören ihnen die Erwachsenen zu und Brundibár versucht vergeblich, dem Singen der Kinder ein Ende zu machen. Aninka und Pepecek haben jetzt genug Geld, um Milch zu kaufen. Der hartherzige Leierkastenmann jedoch schämt sich herein und stiehlt das Geld. Aber die Kinder und Tiere nehmen seine Verfolgung aus und besingen ihn schließlich.

● Anhang 2

Programmheft Aufführung *Der Kaiser von Atlantis*
(Kassel, 13. April 2008)

DER KAISER VON ATLANTIS



Itziar Lesaka, Dieter Hönig

DIE HANDLUNG

In einer einzigen schlimmen Nacht versank die Insel Atlantis im Meer, so berichtet Platon vom Ende des einst glücklichen Inselreiches, um das sich seither unzählige Legenden ranken. Welche Assoziationen auch immer Viktor Ullmann mit der sagenumwobenen Stadt verband: In seiner Oper ist, was im fernen Atlantis geschieht, leicht wiederzuerkennen.

Unter der Herrschaft des tyrannischen Kaisers Overall ist es ein Land, in dem »das Leben nicht mehr lachen, das Sterben nicht mehr weinen kann«. So erfahren es der Tod und der als Verkörperung des Lebens auftretende Harlekin. Dann lässt Overall auch noch durch seinen Trommler einen totalen Krieg aller gegen alle ausrufen. Da macht der Tod nicht mehr mit. Er verweigert seinen Dienst, so dass niemand mehr sterben kann. Auf dem Schlachtfeld wird nicht mehr gekämpft, sondern der Soldat verliebt sich in das Mädchen, das ihm entgegentritt und nun zum ersten Mal in seinem Leben sieht, wie schön die Welt sein kann, wenn sie nicht von Tod und Krieg, sondern von der Liebe bestimmt wird. Unterdessen muss der Kaiser in seinem Regierungsbunker erkennen, dass seine Macht an ihre Grenzen gestoßen ist. Da kommt der Tod zu ihm und die Oper nimmt eine ganz erstaunliche Wendung. Der »Gärtner Tod«, wie er sich selbst nennt, erklärt: Wenn der Kaiser bereit sei, ihm zu folgen und als erster den »neuen Tod« zu sterben, werde er seinen Dienst wieder aufnehmen. Und tatsächlich kommt der Tyrann zur Einsicht und willigt ein, dieses Opfer zu bringen, durch das die Welt wieder in Einklang gebracht werden kann.

DIE ENTSTEHUNG

Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloß klagend an Babylons Flüssen saßen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war.

VIKTOR ULLMANN,
»GOETHE UND GHETTO«



Annika Sophie Rittowski
Mark Bowman-Hester

Viktor Ullmann und der Librettist Peter Kien schrieben DER KAISER VON ATLANTIS in Theresienstadt, inhaftiert in einem »Vorzeige-KZ«, das im Rahmen der sogenannten »Freizeitgestaltung« einen in Nazi-Deutschland einzigartigen Freiraum für die Kunst bot. Proben waren auch abgehalten worden – zur Aufführung kam es nicht mehr. Sowohl Kien als auch Ullmann wurden im Oktober 1944 nach Auschwitz gebracht und dort ermordet. Ullmann hatte seinen Abtransport erwartet und seine Manuskripte an einen Freund übergeben, so dass sie erhalten blieben. Uraufgeführt wurde DER KAISER VON ATLANTIS 1975 in Amsterdam; seither findet sich die Oper nicht so oft, wie man wünschen würde, aber doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit auf den Spielplänen der Opernbühnen.

- **Anhang 3**

Interview Ruth Klüger (BR online, 13. Mai, 20:15 Uhr, im Gespräch mit Corinna Benning-Creanga)

Frau Benning: 1938 ging Ihr Vater von zu Hause weg und kam nicht wieder zurück. Sie haben dann noch einige Jahre zusammen mit Ihrer Mutter in Wien gelebt. 1942 wurden Sie beide - und da kommen wir schon zum zweiten Kapitel Ihres Buches - nach Theresienstadt deportiert. In Ihrem Buch beschreiben Sie dieses Erlebnis in der Sprache eines Kindes: Sie sehen mit den Augen eines Kindes, obwohl dieses Buch erst 40 Jahre später geschrieben worden ist.

Frau Klüger: Ja und diese Erinnerungen haben viele verblüfft. Ich habe die verschiedensten Leser und auch Freunde schockiert, indem ich gesagt habe, daß in gewisser Beziehung Theresienstadt eine Erleichterung war nach Wien. In Wien war ich nämlich zum Schluß völlig vereinsamt: Die Leute, die man gekannt hat, waren entweder ausgewandert oder sind deportiert worden. Wir gehörten zu einem der letzten Transporte aus Wien. Dort hatte ich in sehr beengten Umständen gelebt, es war nur ein Zimmer gewesen, das wir zuletzt zusammen hatten. Ich war öfters krank und ging nicht mehr in die Schule. Ich wußte überhaupt nichts mehr mit mir anzufangen. Und plötzlich waren da wieder Menschen. Da gab es zwar auch Hungersnot, aber einfach die Tatsache, daß ich unter Kindern leben konnte in Theresienstadt, hat mir einen gewissen Aufschwung gegeben. Die Menschen, die ich dort kennengelernt habe, haben mir auch etwas beigebracht: wie man sich sozial verhält, ich habe viel über den Zionismus gelernt, ich wurde dort zu einer begeisterten Zionistin, auch über Bücher und über gesellschaftliche Verhältnisse konnte man etwas lernen. Das alles hat Theresienstadt eine gewisse Ambivalenz in meinem Gedächtnis verliehen: Einerseits habe ich die Menschen dort geliebt und andererseits habe ich Theresienstadt als Gefängnis gehaßt. Aber es war ja auch, und man vergißt das sehr leicht, vor allem ein Durchgangslager zu den Vernichtungslagern.

Frau Benning: Sie haben auch geschrieben, daß Theresienstadt Sie sozialisiert hätte. Das heißt, vor allem die Gespräche, die Sie dort mit Erwachsenen geführt haben, haben Sie auch menschlich weiter gebracht. Welche Erlebnisse sind Ihnen besonders eindrücklich in Erinnerung geblieben, wenn Sie an das Konzentrationslager Theresienstadt denken?

Frau Klüger: Bevor wir deportiert wurden, war meine Mutter hoch nervös, wie man sich das ja unter diesen Umständen denken kann. Die anderen Leute, die noch in der Wohnung gelebt haben, waren noch nervöser gewesen und ein Kind ist ihnen nur auf die Nerven gegangen. Ich hatte nur ein paar Bücher und auch die waren willkürlich - es waren eben diejenigen, die da so herum gelegen sind. In Theresienstadt hat die jüdische Verwaltung Jugendheime eingerichtet, sie haben darauf bestanden und sie haben das auch durchgesetzt. Ein Jugendheim bestand aus vielen Zimmern, in denen jeweils 30 Kinder gewohnt haben - nicht nur geschlafen, sondern richtig gewohnt haben. Bequem war es also nicht gewesen, in keiner Weise, aber es waren eben dort Kinder, die miteinander auskommen mußten und die von einem älteren Jugendlichen, vielleicht von einer Siebzehn- oder Achtzehnjährigen geleitet wurden. Das hat eine gewisse Gemeinschaft gestiftet und es gab auch Freundschaften. Man hat zusammen Lieder gesungen und man hat versucht, jüdische Traditionen aufleben zu lassen. Das alles sind die Erinnerungen, die mich, wie Sie mich soeben zitiert haben, sozialisiert und geprägt haben.

Frau Benning: Haben Sie in Theresienstadt auch zum ersten Mal Gedichte verfaßt?

Frau Klüger: Nein, die habe ich schon in Wien verfaßt. Ich hatte Gedichte verfaßt, sobald ich Gedichte lesen konnte.

Frau Benning: Im Lager haben diese Gedichte auch zum Überleben beigetragen. Sie beschreiben Szenen am Appellhof-Platz, wo es sehr heiß und erdrückend war. Da haben Sie Gedichte rezitiert, um sich abzulenken.

Frau: Es war bedrückend und in vieler Beziehung deprimierend - es

Klüger: war wie gesagt, immer die Folie des Hungers hinter allem, was man erlebt hat. Man hat nie genug zu essen gehabt, und dann war auch noch die Angst da, weiterdeportiert zu werden. Es gab Seuchen aller Art. Es war also kein Ferienort, diesen Eindruck will ich keineswegs erwecken: Es war in jeder Beziehung, von außen gesehen, negativ. Aber psychologisch, von innen gesehen, war es für ein Kind wie mich zu diesem Zeitpunkt in mancher Beziehung besser als Wien. In Theresienstadt gab es keine richtigen Appelle, außer diejenigen, die von den Juden selbst veranstaltet worden sind. Ein- oder zweimal während meiner Zeit dort gab es Morgenappelle, die von der SS ausgingen. Aber diese täglichen Appelle, an die man immer denkt, wenn man von KZs spricht, die habe ich erst später in Auschwitz und in Groß-Rosen erlebt. Da habe ich dann, das stimmt, endlos Gedichte aufgesagt: Was immer mir noch im Kopf gewesen ist - und ich merke mir Gedichte leider Gottes sehr gut, ich sage leider, weil man sich auch allen möglichen Mist merkt -, das habe ich so im Kopf vor mich hin gesagt und das half, die Zeit zu vertreiben.

Frau Benning: Mit Auschwitz verbinden sich die schrecklichsten Geschehnisse und Leid, das kaum vorstellbar ist. Sie verdanken Ihr Überleben einem Zufall: Sie wurden zusammen mit Ihrer Mutter ausgesondert und sollten nicht ins Arbeitslager, sondern direkt in die Gaskammer gebracht werden. Wie kam es zu dem Zufall, daß Sie doch überlebten?

Frau Klüger: Ja, das ist eine längere Geschichte. Ich habe mich einfach älter gemacht. Es war so, daß wir in dem sogenannten Theresienstadter Familienlager gewesen waren, d. h. das war eines der wenigen Lager, in denen Männer und Frauen zusammen waren. Und dort gab es eine Selektion für ein Arbeitslager für 15- bis 45-jährige. Meine Mutter wurde ausgewählt, ich wurde zurückgestellt und habe mich dann noch einmal angestellt und eine Schreiberin, die auch ein Häftling gewesen war, hat mir zugeflüstert, daß ich mich älter machen solle, daß ich sagen soll, ich bin 15 statt 12 Jahre alt. Ich habe zwar nicht wie 15 Jahre ausgesehen, aber ich habe es getan, und sie hat diesen ausselektierenden SS-Mann überredet, daß ich stark genug bin, um in einem Arbeitslager etwas leisten zu können. So bin ich durchgekommen. Es ist also ein Zufall gewesen. Andererseits war eben auch die Mühe dabei gewesen, etwas zu tun, von dem man immer wieder liest, daß es unmöglich war, nämlich ein zweites Mal durch diese Selektion zu gehen. In dieser Beziehung bin also eine Ausnahme. Aber ich möchte hier hinzufügen, daß eigentlich alle, die überlebt haben, irgendwelche Ausnahmen sind und ihr Leben irgendwelchen Zufällen verdanken, denn das normale war, ermordet zu werden. Das vergißt man leicht, weil man ja nur mit denen spricht, die es geschafft haben, also mit den Ausnahmen.

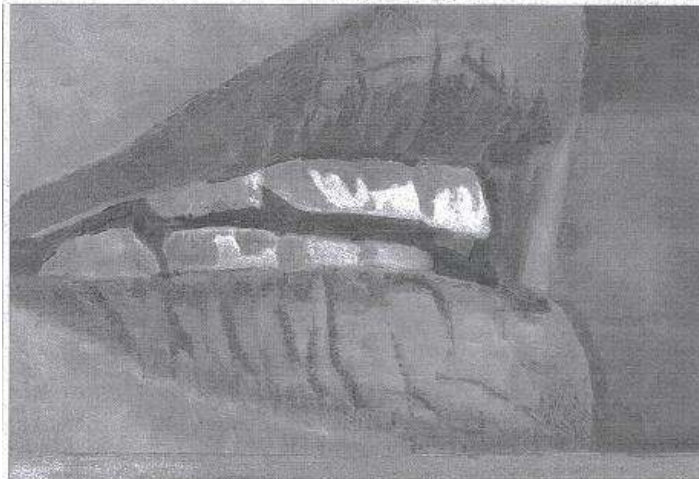
Frau Benning: Besonders eindringlich empfand ich auch eine Stelle in Ihrem Buch, als Sie beschreiben, wie Sie in Auschwitz ankamen und Ihre Mutter das Grauen erahnend, Ihnen den Vorschlag machte, daß Sie gemeinsam gegen den Elektrozaun laufen sollten, um auf der Stelle tot zu sein. Sie haben das sofort abgewehrt. Was geht in einem Kind vor, das so direkt mit dem Tod konfrontiert wird?

● Anhang 4

Artikel 'Von Disney World nach Theresienstadt', Süddeutsche Zeitung (Nr. 52, 1. März 2008)

FEUILLETON

Sc



Körperlose Orte treffen auf ortlose Körper: Luc Tuymans' Gemälde „Mouth“ von 1998 und weitere Körperstudien sind in der Serie „Der diagnostische Blick“ zu sehen. © Luc Tuymans, Foto: Felix Tury, Courtesy: Zeno X Gallery, Antwerpen

Von Disney World nach Theresienstadt

Eine Werkschau des belgischen Malers Luc Tuymans im Münchner Haus der Kunst

Vielleicht sollte man, bevor man in diese Ausstellung geht, noch einmal durch den kleinen Vortrag blättern, den Michel Foucault 1986 zu den „Heterotopien“ hielt. Als Beispiel für solch einen Anders-Ort beschreibt er das Bett der Eltern, wie es sich Kinder vorstellen. Auf diesem Bett entdecken sie das Meer, weil man zwischen den Decken schwimmen kann. Aber es ist auch der Himmel, weil man auf den Federn springen kann. Das Bett ist ein Ort, an dem sich alle Wünsche erfüllen, aber auch ein Ort, über dem ein gewaltiges Tabu hängt. Denn irgendwann kommen die Eltern nach Hause.

Solche Orte, die im Gegensatz zu Utopien im Raum lokalisierbar sind, das räumliche Gefüge aber zugleich verschieben, erkundet auch der Maler Luc Tuymans. Wenn Tuymans in seinen Gemälden Geschichte verhandelt, dann wird diese stets an historische Stätten zurückgebunden: Für eine frühere Schau in Deutschland war jene Villa am Wannensee vorgesehen, in der 1942 die Konferenz zur „Endlösung der Judenfrage“ einberufen wurde. Nun ist er im Münchner Haus der Kunst zu Gast; nicht weit davon, in der Galerie am Hofgarten, fand 1837 die Ausstellung „Entartete Kunst“ statt – eine Werkschau, die das, was sie zeigte, aus dem Feld der Sichtbarkeit verbannen wollte.

Der diagnostische Blick

Das Schiff, so lesen wir weiter bei Foucault, sei für weifende Zivilisationen das Gleiche wie ein Ehebett für Kinder. Und Luc Tuymans, der Belgier, lebte lange Jahre in Antwerpen, dem wichtigsten Handels- und Kriegshafen Flanderns. Eigentlich wollte er ja zur Marine, doch leider hatten seine Eltern nicht genug Geld für die Militärakademie. So wurde er eben Künstler. In seinem einzigen Spielfilmprojekt sollte es dann aber doch um ein Schiff gehen, um den legendären indischen Frachter „Jaldoot Ashok“, der 1983 im Antwerpener Hafen vor Anker gegangen ist. Weil die indische Schiffskompanie die Liegegebühr nicht zahlen konnte, wurde die Mannschaft als Geisel kassiert; sie war also monatelang in einem territorialen wie rechtlichen Zwischenraum gefangen.

Mit dem Meer erschloss sich Europa auch seine Kolonien, also ein weiteres he-

terotopes Großprojekt. So geht es in Tuymans' Gemälden immer wieder um die belgische Kolonialpolitik im Kongo. Lange Zeit hatte dieser zentralafrikanische Staat eine historisch einzigartige Sonderstellung: Denn bis 1908 war der Kongo kein belgisches Staatseigentum, sondern befand sich im Privatbesitz König Leopolds II. Ein sogenannter „Freistaat“, der auf der Kartographie der europäischen Expansionsgelüste zwar verzeichnet war, aber zugleich aus ihr herausfiel.

In München präsentiert Tuymans nun erstmals jene Vorstellungswelt, auf die viele dieser kolonialen Raumprojekte zurückgehen. Ange deutet werden hier etwa die visionären Entwürfe des Ignatius von Loyola, die den kristallinen Ort des Himmelschen Jerusalems auf Erden verorteten wollten. Tuymans widmet sogar einen ganzen Zyklus von Bildern der jesuitischen Bruderschaft. Wohl auch deshalb, weil die Jesuiten in Belgien heute noch einen großen Einfluss auf das Erziehungssystem haben: Abgeschottet hinter ihren gewaltigen Kloster- und Kirchenanlagen, wird dort die herrschende Kaste der Zukunft herangezüchtet.

Dass sich direkt neben der Apsis einer jesuitischen Kirche ein moslemantisches Wandgemälde der Disney World findet, ist kein Zufall: Denn wie sich das Heilige vom Profanen abgrenzt, so schafft sich das Außergewöhnliche seine Vergnügungsparks. Das Wandgemälde, das eigens für die Münchner Ausstellung angefertigt wurde, verfreudet nun ausgerechnet Motive aus dem Märchen „Wizard of Oz“, in dem eine gelb gepflasterte Straße den Raum, die Zeit und die Welt zwischen „Munchkin Country“ und „Emerald City“, zwischen flachem Farmerland und glitzernder Smaragdstadt in einer einzigen großen Oeste zusammenknüpft, die Mathematiker wie Kinder bis heute fasziniert. Man könnte dies auch das heterotopische Verfahren der Ausstellung von Tuymans nennen, die zwischen all die monumentalen Quader im Münchner Haus der Kunst viele kleine gelbe Ziegel streut.

Einmal auf der Gelbpflasterspur ist es dann von Disney World nach Theresienstadt nicht mehr weit. So nimmt ein Gemälde von Tuymans die Postkarte eines Häftlings aus Theresienstadt zur Vorlage, die auch als einen Urlaubsgrospekt sein könnte: „Our New Quarters“ lautet

der Titel. Theresienstadt war ein Vorzeigelager, aus dem die Inhaftierten ihren Angehörigen schreiben sollten, dass sie nicht in einem Vernichtungslager seien. Umgekehrt verweist der Titel von Tuymans' Ausstellung „Wenn der Frühling kommt“ auf ein Signal-Heft, also jene NS-Auslandsillustrierte, die in den verbundenen oder vielmehr besetzten Ländern erschien, um das großdeutsche Reich zu glorifizieren. So umkreist Tuymans ein doppeltes deutsches Disneyland, eines, das für die Verfolgten nach innen, und eines, das für die Untertanen nach außen projiziert wurde.

Nun könnte man es sich leicht machen und Tuymans vorwerfen, dass er Konzentrationslager mit Freizeitparks verwechselt. Das tut er nicht. Worauf es ihm ankommt, ist eine Analytik des Raums. Denn die Konzentrationslager markieren den geschichtlichen Punkt, an dem sich die Heterotopie mit dem Kreuz, was man die Utopie des Körpers nennen könnte, eine negative Utopie. Diese Lager versprechen die Erlösung von jenem halben Quadratmeter Raum, in dem jeder von uns steckt, und werfen ihn doch nur auf die nackte Physik zurück. Das zeigt sich im Widerschein jener Lampen, die mit Menschenhaut ausgegossen sind und die Tuymans seit Jahren verdingt.

Stumme Zeugen der Geschichte

Aus dieser Wendung, die Michel Foucault in seinem zweiten Kurzvortrag von 1986 vollzieht, erklärt sich, dass Tuymans neben seine Staffelei von Heterotopien eine Serie von Körpern stellt, die den Titel „Der diagnostische Blick“ trägt. Er hat da ein ganzes Krankenlager aufgeschlagen: mit Körpern, die an der Oberfläche gesund scheinen, in deren Tiefe sich aber die Krankheit entwickelt. Es verhält sich hier wie mit der Geschichte, deren Sinn unter einer Vielzahl von Sedimenten verschüttet ist. Tuymans legt ihn nicht frei. Er stellt seine verstreuten archaischen Fundstücke einfach aus: als die stummen Zeugen einer Geschichte, die sich hinter dem Rücken der Subjekte ereignet haben soll.

KASPAR RENNERT

Luc Tuymans „Wenn der Frühling kommt“, im Haus der Kunst München bis 12. Mai. Info: Tel.: 089 / 21 127 115